Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER
DER
BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

Franz von Holstein, Vorsitzender.
J. Klengel, Schriftführer.
Breitkopf & Härtel, Cassirer.
C. F. Becker.
E. F. Richter.

AUSSCHUSS.

Heinr. Bellermann, Professor in Berlin.
Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf.
Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle.
Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen.
E. Grell, Prof. u. königl. Musikdirector in Berlin.
Dr. F. Hiller, städtischer Kapellmeister in Cöln.
J. Joachim, Professor in Berlin.
Dr. Ed. Krüger in Göttingen.
Fr. Lachner, königl. General-Musikdirector in München.
Dr. Franz Liszt in Pest.
Jul. Jos. Maier, Prof. und Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in München.
Gust. Nottebohm, Tonkünstler in Wien.
Dr. R. Papperitz, Lehrer am Conservatorium d. Musik in Leipzig.
C. Riedel, Prof. und Musikdirector in Leipzig.
Dr. J. Rietz, General-Musikdirector in Dresden.
Dr. Wilh. Rust, königl. Musikdirector in Berlin.
C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin.
Dr. Ph. Spitta, Prof. in Berlin.
Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath in München.

	Expl.
Seine Majestät der deutsche Kaiser, König von Preussen	20
Seine Majestät der Kaiser von Österreich	10
Seine Majestät der König von Sachsen	4
Ihre Majestät die Königin von Sachsen	1
Ihre Majestät die Königin von England	1
Seine Majestät König Georg von Hannover	10
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach	2
Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach	4
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Meiningen	1
Seine Kön. Hoheit der Prinz-Gemahl Albert von England, Prinz von Sachsen-Koburg-Gotha †	1
Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Amalie von Sachsen †	1
Ihre Kaiserliche und Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Victoria, Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preussen	1
Ihre Königliche Hoheit die Frau Landgräfin Friedrich von Hessen, geborene Prinzessin Anna von Preussen	1

	Expl.
Seine Königliche Hoheit der Prinz Albrecht von Preussen	1
Seine Königliche Hoheit der Herzog Maximilian in Bayern	1
Seine Hoheit der Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen	1
Seine Durchlaucht Heinrich IV Prinz Reuss-Köstritz	1
Seine Durchlaucht der Fürst Karl Egon zu Fürstenberg	1

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten	20

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

	Expl.
Aachen.	
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector	1
Herr Brüggemann, Hofrath	1
Herr Hasenclever, Georg, Landrath	1
Altbrünn bei Brünn.	
Herr Križkowsky, P., Augustiner Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas	1
Altdorf bei Nürnberg.	
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar	1
Altenburg.	
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister	1
Arnstadt.	
Herr Stade, H. B., Cantor, Organist u. Musikdirector	1
Augsburg.	
Der protestantische Kirchenchor	1
Barmen.	
Der städtische Singverein	1
Herr Ibach Sohn, Rud.	1
Bergedorf bei Hamburg.	
Herr Dr. Chrysander, Fr.	1
Berlin.	
Der Domchor	1
Die königliche akademische Hochschule für Musik	1
Die königliche Bibliothek	1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung	1
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo	1
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung	1
Herren Asher & Co.	1
Herr Bargiel, Woldem., Professor	1
Herr Bellermann, H., Professor	1
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung	1
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector	1
Herr Ehlert, Louis	1
Herr Dr. Franck, Eduard, Musikdirector	1
Herr Grasnick, Particulier	1
Herr Grell, E., Prof. und königl. Musikdirector	1
Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Joachim, J., Professor	1
Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung	1
Herr Lührss, C., Tonkünstler	1
Herr Marquard	1
Frau Gräfin von Pourtalès	1
Herr Radecke, R., königl. Musikdirector	1
Herr Reissmann, A., Tonkünstler	1
Herr Rudorff, E., Professor	1
Herr Dr. Rust, Wilh., königl. Musikdirector	1
Herr Schede, Geh. Ober-Regierungsrath	1
Frau Dr. Schumann, Clara	1
Herr Baron Senfft v. Pilsach	1
Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor	1
Herr Stern, J., Prof. und königl. Musikdirector	1
Herr Stockhausen, Julius, Musikdirector	1
Herr Taubert, W., königl. Ober-Kapellmeister	1
Herr Vierling, G., Musikdirector	1
Herr Wendel, C., Gesanglehrer	1
Herr Wichmann	1
Bernburg.	
Herr Kanzler, Musikdirector	1
Bonn.	
Herr Prof. Dr. Heimsöth	1
Herr Kyllmann, G.	1
Braunschweig.	
Herrn H. Litolff's Verlag	1
Bremen.	
Der Künstler-Verein	1
Die Singakademie	1
Herr Runge, Otto	1
Breslau.	
Das königl. katholische Gymnasium	1
Das königl. Institut für Kirchenmusik	1
Die Singakademie	1
Herr Bohn, Emil, Organist	1
Die Leuckart'sche Sort. Buch- u. Musikhandlung	1
Herr Maske, Georg, Buchhändler	1
Herr Scholz, Bernhard, Kapellmeister	1

Carlsruhe.

	Expl.
Der Cäcilienverein	1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1
Herr Dreher, C., Lyceallehrer	1
Herr Hauser, Joseph, Kammersänger	1
Herr Dr. Schell, W., Professor am Polytechnikum	1

Coblenz.

Herr von Beyer, General 1
Herr Dr. Hasenclever 1

Cöln.

Der städtische Gesangverein 1
Das Oberbürgermeister-Amt 1
Die rheinische Musikschule 1
Herr Behr, H., Theater-Director 1
Herr Dr. Hiller, F., städtischer Kapellmeister 1
Herr Hompesch, N. J., Professor 1
Herr von Königslöw, Otto, Concertmeister 1

Cöthen.

Herr Berendt, Albr., cand. theol. 1

Darmstadt.

Die grossherzogliche Hofmusik 1

Dessau.

Die herzogliche Hofkapelle 1

Detmold.

Die fürstliche Hofkapelle 1

Dresden.

Die königliche öffentliche Bibliothek 1
Der Tonkünstlerverein 1
Die Dreyssig'sche Singakademie 1
Fräulein Adelheid Einert 1
Herr Hoffarth, L., Musikalienhandlung 1
Herr Dr. Keuthe 1
Herr Leonhardt, J. E., Professor am Conservatorium 1
Herr Meinardus, L., Musikdirector 1
Herr Dr. Rietz, J., General-Musikdirector 1
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche 1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler 1

Duisburg.

Herr Curtius, Fr. 1

Düsseldorf.

Der Gesang-Musikverein 1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector 1

Elberfeld.

Der Gesangverein 1
Frau Conrad Dunklenberg 1
Frau Louis Simons 1

Erlangen.

Die königliche Universitäts-Bibliothek 1

Frankfurt a/M.

Der Cäcilien-Verein 1
Herr Henkel, H., Tonkünstler 1
Herr Müller, C., Musikdirector 1
Herr Oppel, Wigand, Organist 1
Herr Reichard, G. 1
Herr Dr. Schlemmer 1
Herren Schott & Comp. Nachfolger, Musikalienhandlung 1
Herr Dr. Spiess, G. A. 1

Freiburg i/Br.

Herr Dimmler, Hermann, Pianist 1
Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung 1
Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister 1

Gersfeld bei Fulda.

Herr Graf Froberg-Montjoie 1

Görlitz.

Herr von Keszycki, königl. Preuss. Kammerherr 1

Göttingen.

Die königliche Universitäts-Bibliothek 1
Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedizinalrath 1

Graz.

Herr Warteresiewicz, Severin 1

Grimma.

Herr Steglich, E., Musikdirector 1

Halberstadt.

Frau Krüger, Geheimräthin 1

Halle.

Die Singakademie 1
Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist 1
Herr Dr. Franz, R., Musikdirector 1
Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung 1
Herr Voretzsch, F., Musikdirector 1

Hamburg.

Die Singakademie 1
Herr Armbrust, Organist 1
Herr von Bernuth, J., Director der Singakademie 1
Herr von Dommer, A., Musikgelehrter 1
Herr Eiermann, C. G. 1
Herr Grädener, C. G. P. 1
Herr Lallemant, Avé Th., Tonkünstler 1
Herren Mauke Söhne, Buchhandlung 1
Herr Otten, G. D., Musikdirector 1

Hannover.

Das Lyceum 1
Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister 1
Herr Kestner, Hermann, Particulier 1

Heidelberg.

Herr Dr. Sattler, G. 1

Hildburghausen.

Herr Anding, M., Herzogl. Musikdirector 1

Hildesheim.

Herr Nick, W., Musikdirector 1

Homberg.

Das königl. preussische Seminar 1

Jena.	Expl.
Herr Dr. Hartenstein, Professor	1
Herr Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector	1
Kaiserslautern.	
Herr Maczewski, A., Musikdirector	1
Kiel.	
Der Gesangverein	1
Königsberg i/Pr.	
Die königliche Bibliothek	1
Die musikalische Akademie	1
Herr Hahn, A., Musikdirector	1
Herr Klingner, C., Tribunalsrath	1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung	1
Kremsmünster.	
Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector	1
Leipzig.	
Der Bach-Verein	1
Die Concert-Direction	1
Das Conservatorium der Musik	1
Die Stadt-Bibliothek	1
Herr Becker, C. F.	1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung	1
Herrn Brockhaus' Sortiment	1
Frau Prof. Czermak	1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler	1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia	1
Herr Grabau, A., Tonkünstler	1
Herr von Herzogenberg, Heinrich	1
Herr von Holstein, Franz	1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhändler	1
Herr Dr. Klengel, J.	1
Herr Köhler, K. F., Buchhandlung	1
Herr von Kolatschewsky	1
Herr Dr. Lampe senior, C., Kaufmann	1
Herr Naumann, Justus, Buchhandlung	1
Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik	1
Herr Dr. Petschke, Advocat	1
Herr Prof. Richter, E. F., Cantor u. Musikdirector	1
Herr Riedel, C., Professor und Musikdirector	1
Herr Schuberth, Julius, Musikalienhandlung	1
Frau Dr. Seeburg	1
Herr Dr. Voigt, Woldem.	1
Liegnitz.	
Herr Fritze, W.	1
Linz.	
Der Musikverein	1
Luxemburg.	
Herr von Scherff, Advokat	1
Ludwigshafen.	
Herr Jäger, A., Königl. Reg.-Rath und Director der pfälzischen Eisenbahn	1
Lüneburg.	
Herr Uellner, C., Organist	1
Magdeburg.	
Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung	1
Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector	1
Mainz.	
Die Liedertafel	1

Mannheim.	Expl.
Herr Heckel, K. F., Musikalienhandlung	1
Marburg.	
Herr Prof. Dr. Wagener	1
Herr Wolff, Leonhard, Akadem. Musikdirector	1
Pr. Minden.	
Herr Drobisch, Musikdirector	1
Mühlhausen im Elsass.	
Herr Heyberger, Musikdirector	1
München.	
Das Conservatorium der Musik	1
Die königliche Hof-Musik-Intendanz	1
Die königliche Hof- und Staatsbibliothek	1
Herr Grenzebach, E., Musikdirector	1
Herr Lachner, Fr., königl. General-Musikdirector	1
Herr Levi, H., Hofkapellmeister	1
Herr Freiherr von Lilienkron	1
Herr Prof. Maier, J., Custos der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek	1
Herr Freiherr von Perfall, C.	1
Herr Professor Planck	1
Herr Prof. Dr. Riehl, W. H.	1
Herr v. Sahr, H., Tonkünstler	1
Herr Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath	1
Herr Wanner, Chr., Prof. am k. Conserv. d. Musik	1
Herr Wüllner, Fr., Kapellmeister	1
Herr von Zwehl, Regierungs-Präsident	1
Münster.	
Herr Barth, Richard, Concertmeister	1
Herr Grimm, Julius O., Musikdirector	1
Naumburg.	
Frau Krug, Geheimräthin	1
Neuburg a. d. Donau.	
Das königliche bayer. Seminar	1
Herr Unterbirker, Schullehrer	1
Neuwied.	
Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector	1
Niesky.	
Herr Geller, A. F., Inspector	1
Nossen.	
Das königl. sächs. Seminar	1
Offenbach a/M	
Herr Friese, E., Concertmeister	1
Herr Philips, Eugen	1
Oldenburg.	
Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister	1
Pest.	
Herr Abbé Dr. Liszt, Franz	1
Plauen im Voigtl.	
Das königl. sächs. Seminar	1
Posen.	
Herr Gräbe, A., Appellations-Gerichtsrath	1
Rheineck (Schloss).	
Herr von Bethmann-Hollweg, Geh. Ober-Reg.-Rath	1

Rostock.	Expl.
Herr Zerck, Organist	1
Rüdesheim.	
Herr von Beckerath, Rud.	1
Salzburg.	
Herr Esser, H., Hofkapellmeister †	1
Schleswig.	
Herr Stange, H., Organist	1
Schwerin.	
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Grossherzogl. Leibarzt	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung	1
Sondershausen.	
Die fürstliche Hofkapelle	1
Spandau.	
Herr Schulz, Franz, Organist	1
Stettin.	
Herr Prof. Dr. Calo, F. F.	1
Herr Dohrn, C. A.	1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1
Herr Mayer, W., Apotheker	1
Strassburg im Elsass.	
Herr Stockhausen, Franz, Director am Conserv. der Musik	1
Stuttgart.	
Die königl. Hand-Bibliothek	1
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung	1
Tarna Eörs.	
Herr Baron von Orzy, F.	1

Tübingen.	Expl.
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
Weimar.	
Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr	1
Wernigerode.	
Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
Wien.	
Die Singakademie	1
Herr Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
Herren Buchholz & Diebel, Buchhandlung	1
Herr Dr. Gehring, Franz	1
Herr Jüllig, Franz	1
Herr Kiss, Akos, Privatier	1
Herr Graf Laurencin	1
Herr Nottebohm, Gustav, Tonkünstler	1
Herr Prof. Schenner, Wilhelm	1
Herr Schmidt, R.	1
Herr Schreiber, Friedr., Musikalienhandlung	1
Frau Baronin Sina, Marie	1
Herr Freiherr von Vesque-Püttlingen, J., k. k. Hof- und Ministerialrath	1
Herr Dr. Zeller, K.	1
Wiesbaden.	
Der Cäcilienverein	1
Herr Bogler, C., Collaborator	1
Fräulein Zina v. Mansuroff	1
Herr Marpurg, F., Hofkapellmeister a. D.	1
Zehdenick.	
Herr Saran, A., Superintendent	1
Zittau.	
Der Gymnasial-Chor	1
Zwickau.	
Der Musikverein	1

AUSLAND.

BELGIEN.

	Expl.
Brügge.	
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1
Brüssel.	
Die königliche Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Gevaert, F. A.	1
Herr Guilmant	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1
Fräulein Reitz, Pauline	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1
Gent.	
Das Conservatorium der Musik	1
Mons.	
Die Akademie der Musik	1

DÄNEMARK.

Copenhagen.	
Die grosse Königliche Bibliothek	1
Der Musikverein	1
Herr Barneckow	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1
Herr Heise, P., Organist	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2
Herr Winding, August, Tonkünstler	1

ENGLAND.

(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren *Novello, Ewer* & C^ie^, 1 Berners-Street, W. London.)

	Expl.
Bristol.	
Herr Ames, G. A.	1
Cambridge.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Lunn, J. R.	1
Herr Power, Joseph	1
Herr Stanford, C. Villiers	1
Chichester.	
Herr Goddard, E.	1
Dover.	
Herr Herbert, George	1
Edinburgh.	
Herr Dickson, Archibald	1
Die Universitäts-Bibliothek	1
Ely Cathedral.	
Herr Dr. Chipp	1
Eton.	
Herr Browning	1
Exeter.	
Herr Angel, Alfred	1
Herr Hake, E.	1
Henley.	
Herr Thorne, E. H.	1
Leeds.	
Herr Atkinson, J. W.	1
Herr Dr. Spark, W.	1
Leicester.	
Herr Löhr, George S. L.	1
Liverpool.	
Herr Audsley, G. A.	1
London.	
Das britische Museum	1
Die Sacred Harmonic Society	1
Herr Barrow, S.	1
Herr Barry, C. A.	1
Herr Benedict, Julius	1
Herr Dr. Bennett, W. St., Vors. d. Bachges. in London	1
Herr Best, W. T.	1
Herr Cooper, G.	1
Herr Dannreuther, Ed.	1
Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Herr Ellissen, G.	1
Herr Fowler, W. W.	1
Herr Goldschmidt, Otto	1
Herr Grove, George	1
Frau Hamilton, Nisbet	1
Herr Hopkins, E. G.	1
Herr Hullah, J.	1
Herr Jervis, Vincent	1
Herr Jones, George David	1
Herr May, E. Collett	1
Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	1
Herr Oakeley, H. S.	1
Herr Pauer, Ernst	1
Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Quaritch, B.	1
Frau Stirling, E.	1
Herr Dr. Suckermann	1
Herr Werner, L.	1
Herr Westbrook, W. J.	1
Manchester.	
Herr Foulkes, W.	1
Herr Hallé, C.	1
Herr Hecht, Eduard	1
Oxford.	
Herr Dr. Hayne, L. G.	1
Herr Prof. Ouseley, Gore	1
Slough.	
Herr Ouseley, F., Baronet	1
Uppingham.	
Herr David, Paul	1
York.	
Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
Whittingham	
Herr Balfour, A. T.	1

FRANKREICH.

(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn *J. Maho*, 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)

Carcassonne.	
Herr Charles de Rolland du Roquan	1
Havre.	
Herr Oechsner, A.	1
Lyon.	
Herr Rivet, Theodor	1
Montpellier.	
Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät	1
Nantes.	
Herr Crahay, L.	1

Paris.

	Expl.
Die National-Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Der Prinz von Villafranca	1
Herr Professor Alkan	1
Herr Baudouin, Tonkünstler	1
Herr Behrens, Ad.	1
Herr von Beriot, Sohn	1
Frau Gräfin Branicka	2
Herr Busine, Professor	1
Herr de Courcel	1
Herr Damcke, B.	1
Herren Durand, Schönewerck & Comp., Musikalienhandlung.	1
Herr Franck A., Buchhandlung	1
Herr von Froberville, E.	1
Herr Gouvy, Th.	1
Herren Haar & Steinert, Buchhandlung	1
Herr Kleinfelder	1
Herr Lamoureux, Charles	1
Madame de Lavergne	1
Herr Lenepveu	1
Fräulein Lewkowicz	1
Herr Liepmannssohn, L., Buchhandlung	1
Herr Maho, J., Musikalienhandlung	1
Madame Marjolin-Scheffer	1
Herr Pfeiffer, Georges J.	1
Herren Pleyel, Wolff & Co.	1
Madame de Ridder	1
Herr Rodrique, E., Bankier	1
Herr Sainbris	1
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler	1
Frau Szarvady, Wilhelmine	1
Herr Tellefsen, T. D. A.	1
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1

Pau.

Madame de St. Cricq Dartigaux	1

ITALIEN.

Mailand.

Herr Hoepli, U., Buchhandlung	1

Neapel.

Herr Florimo, Fr., Bibliothekar	1

NIEDERLANDE.

Haag.

Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector	1

Rotterdam.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst	1
Herr de Jonge van Ellemeet	1
Herr v. Lange, S., Organist der wallonischen Kirche	1
Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul.	1

NORWEGEN.

Christiania.

Herr Lindemann, L. M., Organist	1
Herr Stang, W. B., Dr. phil.	1

RUSSLAND.

Expl.

Helsingfors.

Herr Faltin, R., Univ.-Musikdir.	1

Mitau.

Herr Postel, Organist	1

Moskau.

Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung	1

St. Petersburg.

Die russische Musikgesellschaft	1
Herr Albrecht, Robert	1
Herr Becker, Carl, Staatsrath	1
Herr Bernard, M., Musikalienhandlung	1
Herr Büttner, A., Musikalienhandlung	1

Riga.

Die Stadtbibliothek	1
Herr Bergner, W., Organist	1
Herr Deubner, J., Buchhandlung	1
Herr Pacht, Pastor	1
Herr von Rudnicki	1

Warschau.

Herr Freyer, A., Organist	1

SCHWEDEN

Lund.

Die musikalische Kapelle	1

Norköping.

Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr	1

Stockholm.

Die königliche Musik-Academie	1
Herr Hägg, Jacob	1
Herr Hallström, Ivar	1
Herr Lindblad, A. F.	1
Herr Rubenson, F. A.	1

Upsala.

Die königliche akademische Kapelle	1

SCHWEIZ.

Basel.

Der Gesangverein	1
Herr Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen Musikschule	1
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1
Herr Riggenbach Stehlin	1
Herr Thurneysen, E.	1
Herr Volkland, A., Kapellmeister	1
Herr Walther, A., Musikdirector	1

Bern.	Expl.
Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1
Schaffhausen.	
Herr Imhof, Pfarrer	1
Winterthur.	
Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung	1
Zürich.	
Herr Kirchner, Th., Organist	1
Frau Schnyder von Wartensee	1

VEREINIGTE STAATEN.

Boston.	
Harvard, Musical Association	1
Herr Dresel, O.	1
Herr Leonhard, Hugo	1

Hartford.	Expl.
Herr Lyman, Christopher C., Deakon	1
Montréal (Canada).	
Herr Warren, S. P.	1
Ogdensburg.	
Herr Dumouchel, Edouard A.	1
New-York.	
Herren Jordens & Martens, Musikalienhandlung	1
Herr Schirmer, G. Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
Herr Thomas, Theodor	1
Oberlin.	
Herr Cady, Calvin B.	1

Joh. Seb. Bach's
Kirchencantaten.

Zehnter Band.

Nº 91—100.

91. Gelobet seist du, Jesu Christ.
92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn.
93. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
94. Was frag' ich nach der Welt.
95. Christus, der ist mein Leben.
96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn.
97. In allen meinen Thaten.
98. Was Gott thut, das ist wohlgethan. Erste Composition. B dur.
99. Was Gott thut, das ist wohlgethan. Zweite Composition. G dur.
100. Was Gott thut, das ist wohlgethan. Dritte Composition. G dur.
Anhang.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

VORWORT.

Allgemeines.

Die Autographe der vorliegenden Cantaten geben Veranlassung, mehrere Dinge von allgemeinerem Interesse vorweg zu besprechen. Sie betreffen folgende Punkte:

A. Die Orgelbegleitung,
B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten,
C. Verzierungen,
D. Schreibgebräuche.

A. Die Orgelbegleitung.

Es kann hier selbstverständlich nicht der Ort sein, auf wenigen Seiten ein Thema behandeln zu wollen, über das unsere Vorfahren, — die in praktischer Ausführung bezifferter Bässe lebten und webten, — umfangreiche, ausführliche Bücher zu verfassen für nöthig fanden. Wer sich über die Kunst des Accompagnements der alten Schule näher unterrichten will, muss sich die Mühe geben, Mattheson, Heinichen, C. Ph. E. Bach und andere damalige musikalische Schriftsteller zu studiren. Nur Das dürfte hier zu besprechen sein, wozu die Vorlagen Veranlassung geben; und so besteht denn meine Aufgabe für dies Mal darin: irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen, welche die kritiklose Mittheilung gewisser autographer Vor- und Beischriften, denen wir hier zum ersten Male begegnen, hervorrufen könnten.

Nachdem mir, als Herausgeber Bach'scher Werke, wohl mehr, als irgend Jemandem in gegenwärtiger Zeit, bezifferte Clavier- und Orgelstimmen unseres Meisters in einer Weise durch die Hände gegangen sind, die die genaueste Prüfung jeder einzelnen Note und Ziffer erforderten, dürfte die Mittheilung meiner darüber gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen sich auf Berechtigung wie Schuldigkeit zugleich begründen. Bezügliche Mittheilungen und Bemerkungen in den Vorworten der Jahrgänge V[1] Seite 16, IX Seite 15—17, XI[2] Seite 6, XVII Seite 15, XXI[2] Seite 6 und 7 haben überall die vollste Bestätigung gefunden. In aller Kürze kann deshalb das Resultat wiederholt werden:

> dass jede Kammermusik für zwei und mehrere Instrumente, die auf Vollständigkeit Anspruch machen wollte, eine Begleitung auf dem Flügel erforderte*), gleichwie
> bei jeder Kirchenmusik für Gesang und Orchester die Orgel diese durchaus nothwendige Begleitung zu übernehmen hatte.

Ohne den harmonischen Hintergrund, den der alte Flügel in gleicher Ruhe wie die Orgel herzustellen vermochte, wäre die bis zur charaktervollsten Persönlichkeit ausgeprägte Stimmenführung Bach's in den genannten Werken ein Ding ohne Halt, wie etwa die schwebenden pompejanischen

*) Vergleiche Quantz (Breslau 1789 dritte Auflage) Seite 185 §. 16: «den Clavicymbal verstehe ich bei allen Musiken, sie seyn kleine oder grosse, mit dabey». Siehe auch ebendaselbst Seite 224 §. 6 und 7.

Figuren, und C. v. Winterfeld, der von der Art damaliger Begleitung kein klares Bild gewinnen konnte, hätte Recht, wenn er schreibt: «in vielen Stücken Bach's fehle die klar ausgesprochene Harmonie, und oft geschehe es, dass dieselbe ausserhalb der zusammenwirkenden Stimmen liegend, in deren Nebeneinandergehen mehr geahnt, als vernommen wird, so dass man wohl sagen dürfe, sie ruhe zwischen den Zeilen»*). Aber wie in der historischen Malerei selbst der einfachste Hintergrund eine unabweisliche Nothwendigkeit ist für Gruppirung der Gestalten, so ist es auch der harmonische Hintergrund, auf dem die polyphonen Stimmen Bach's, handelnden Personen gleich, in grösster Freiheit sich bewegen. Und wie Figuren, aus einem malerischen Hintergrunde herausgehoben, die Gesammtwirkung verlieren, wenn auch Zeichnung, Colorit und Charaktere bleiben, ebenso wird in Bach'schen Kirchenwerken, wenn sie ihres harmonischen Hintergrundes entkleidet werden, die volle Wirkung verloren gehen.

Unter Umständen hat ja Vieles seine Berechtigung. Wer wollte unsere heutigen Clavierauszüge und Arrangements aller Art im Kleinen und Grossen, in dürftiger oder reicherer Wiedergabe verdammen? Selbst Meister wie Beethoven, Weber, Mendelssohn u. A. haben für Verbreitung ihrer grösseren Werke durch Clavierauszüge und Arrangements gesorgt, und wenn Bach in seiner Weise und nach damaligem Gebrauche Ähnliches that, so liegt es auf der Hand, dass er damit ebenso wenig wie jene Meister vollen Ersatz für das Urbild zu bieten beabsichtigte. Ein schlagendes Beispiel dazu bietet der vorliegende Band Seite 87. Nimmermehr wird man von Bach's Arrangement für Orgel, das er mit fünf anderen bei Schübler in Zella herausgab, erwarten dürfen, dass die Orgelwirkung derjenigen gleichkäme, zu der sich hier Violinen, Sopran, Alt, Violoncell, Contrabass und Orgel vereinigen. In gleichem Verhältnisse stehen: Jahrgang IX, die Sonate für Clavier und Viola da gamba in G dur zu der Sonate für zwei Flöten und Cembalo (Seite 175 und 260); Jahrgang XV Seite 40 *Adagio* und *Vivace* der Orgelsonate Nr. 4 zu der Sinfonie in Jahrgang XVIII Seite 221. Es hiesse demnach die Sache auf den Kopf stellen, wollte man aus Arrangements den Beweis von der Überflüssigkeit des Urbildes liefern. Wo Bach bei'm Arrangement eigener Werke von der in Ziffern geschriebenen Begleitung des Originals absah, lag es in der Natur der Sache. Es war und blieb ein Nothbehelf, der niemals rückwirkende Kraft haben kann.

Was nun die Ausführung dieser in Ziffernsprache überlieferten Begleitung betrifft, so handelt es sich für uns um zwei wichtige Fragen:

nach welchem Grundsatze ward sie ausgeführt? und
wer führte sie aus?

Was die erste Frage betrifft, «nach welchem Grundsatze begleitet wurde», so kann dieselbe kurz und bündig dahin beantwortet werden:

mit möglichster Einfachheit bei vollstimmigen Sätzen, dagegen mit zunehmender Freiheit bei abnehmender Stimmenzahl.

Einer eingehenderen Erörterung bedarf dagegen die zweite Frage. Nach Beantwortung der ersten sind es also jedenfalls die Chöre, Choräle und vollstimmigeren Arien, welche die einfachste Begleitung und geringere Kunst des Begleiters beanspruchen. Um so schwieriger, aber auch um so bedeutungsvoller und dankbarer stellt sich dagegen die Aufgabe, je geringer die Zahl der theilnehmenden Stimmen ist.

Von den Überlieferungen, wie ein Kirchencomponist damaliger Zeit bei Aufführung seiner Werke theils als Dirigent, theils als ausübender Künstler thätig war, mögen vor Allem zwei

*) Siehe C. v. Winterfeld's evangelischen Kirchengesang Band III Seite 380, 381, 388, 425 und anderwärts.

Erwähnung finden, die Jedem, den es interessirt, nicht allzu schwer zugänglich sind. Was Professor Gessner zu Göttingen, Bach's ehemaliger College, über dessen kirchlich-künstlerische Thätigkeit schrieb, darf als bekannt vorausgesetzt werden*). Es ist eine begeisterte, aber ziemlich dilettantisch und unklar gehaltene Apostrophe, aus der jedoch die Thatsache unzweifelhaft hervorgeht, dass Bach bei Aufführung seiner Kirchenwerke die Begleitung auf der Orgel sehr oft persönlich ausgeführt hat. Ein anderes Bild entwirft das Titelblatt zu Walther's musikalischem Lexicon vom Jahre 1732, wo der Dirigent neben dem Organisten steht. Beide Überlieferungen ergänzen und berichtigen sich gegenseitig. Mag immerhin der Fall vorgekommen sein, dass Bach, wie Gessner erzählt, nicht allein Orgel gespielt, sondern auch zu gleicher Zeit**) 30—40 andere Musiker in Ordnung zu halten gewusst habe: solche Vorkommnisse gehörten sicher zu den Ausnahmen. Bach war «Musikdirector und Cantor» an der Thomana, nicht Organist. Als solcher fungirte ihm zur Seite zunächst bis 1730 Christian Gräbner, von da ab Johann Gottlieb Görner***), der sich auch gern als Componist geltend machte. Schwerlich hätten sich beide Männer in Ausübung ihres Amtes auf die Dauer beiseit schieben und damit ihren künstlerischen Ruf untergraben lassen. Zudem müsste das mühsame, zeitraubende Anfertigen der bezifferten Orgelstimmen geradezu überflüssig und zwecklos genannt werden, wäre das Bild im Allgemeinen zutreffend, was Gessner entwirft. Sollte Bach seine eigenen Sachen nicht haben transponiren können, dass er zum Begleiten sich einer transponirten Stimme bediente, statt seiner Partitur? Die Sache dürfte anders liegen. In der Regel — (vollständig erhaltene Originalstimmen bestätigen dies) — wurden zwei bezifferte Stimmen angefertigt, die eine im Kammer-, die andere im Chortone. Die Stimme im Kammertone diente dabei sehr verschiedenen Zwecken, und wurde deshalb ganz willkürlich bald *Continuo*, bald *Cembalo*, *Bassono* oder *Violoncello* überschrieben. In St. Nikolai wurde sie dem Organisten vorgelegt, in St. Thomä aber je nach Umständen dem Spieler des Contrabasses, des Violoncell's oder des Fagott's. Bis dahin jedoch diente diese «nicht» transponirte Stimme vor Allem dem Organisten zu den Chor- und Soloproben in dem Schulsaale, wo derselbe unter Leitung des Componisten seine Aufgabe mit dem Sängerpersonal zugleich am Cembalo einzustudiren hatte. Die zweite, transponirte Stimme war dagegen für die Aufführungen in der Thomaskirche bestimmt.

Das war die Regel, das die Ordnung. Allein, welche Regel hätte nicht Ausnahmen? welcher Dienst hätte nicht Unterbrechungen? Möge vorübergehend nur an Krankheitsfälle, Reisen und dergleichen Abhaltungen erinnert sein, die den einen oder den andern der beiden Collegen, den Cantor oder den Organist zu gegenseitiger Vertretung nöthigten, öfters noch war es Mangel an Zeit, welcher einerseits die Fertigstellung der Orgelstimme, andererseits die Einübung derselben hinderte, und freundschaftliches Hand-in-Hand-gehen für Componist wie Organist anempfahl. Und war hierdurch ein *modus vivendi* gefunden, so konnte bei'm Ausschreiben der Stimmen, — wie es denn auch wirklich geschah, — die Bezifferung der Orgelstimme stets hintenan gestellt werden. Waren hier Lücken geblieben, so griff der Componist ein, für den es selbstverständlich keiner Bezifferung bedurfte; auch mag sich Bach die Ausführung der Begleitung in schwierigen Fällen, namentlich in schwach besetzten Arien, absichtlich vorbehalten haben. Der Umstand, dass in sehr vielen Cantaten, — wie unsere Ausgabe zeigt, — oft nur die stärker besetzten Chöre und Arien beziffert sind, während die schwä-

*) Ursprünglich lateinisch geschrieben als Anmerkung zum Quintilian (1738), giebt sie in deutscher Übersetzung C. v. Winterfeld in seinem evangelischen Kirchengesange Band III Seite 261. Eine unvollständige Verdeutschung hat Bitter in seinem «Johann Sebastian Bach» Band I Seite 303, während Siebigk's Bachbiographie (Breslau, bei Aug. Schall 1801) mit der deutschen Übersetzung zugleich das lateinische Original enthält (Seite 21—22).

**) *dum illud agit.*

***) Siehe Winterfeld's evangelischen Kirchengesang III Seite 261; desgleichen Walther's musikalisches Lexicon vom Jahre 1732 Seite 286, wo Johann Valentin Görner ein Bruder des Organisten zu St. Thomä in Leipzig genannt wird; endlich auch Bitter Band I Seite 172, der aber Gräbert nicht Gräbner liest.

cher instrumentirten, häufig nur zweistimmigen Sätze, leer ausgehen, beleuchtet jenes collegale Verhältniss des Weiteren, so dass nun als Gesammtresultat des Gesagten die Beantwortung der oben gestellten zweiten Frage:

wer die Begleitung ausführte?

sich von selbst ergiebt. Componist und Organist (öfters wohl auch die Söhne und Schüler Bach's) betheiligten sich wechselseitig daran. Letztere begleiteten die bezifferten Theile, Bach dagegen Alles, was unbeziffert und besonders schwierig war.

Wenn nun Adlung in seiner musikalischen Gelahrtheit (Seite 511, Anmerkung *h*) sagt: «es sei gut, wenn der Musikdirektor und Organist bisweilen mit einander unter der Musik sprechen können, zumal, wenn im Nothfall ein Anderer spielen muss», so ist damit, — wie auch das erwähnte Walther'sche Kupfer zeigt, — der Ort genau angegeben, von wo aus Bach dirigirte. Er hatte in der Thomana seinen Platz im Rücken des Organisten, zwischen der Orgel und dem sehr ansehnlichen Rückpositiv, das Erker-ähnlich über die Brüstung des Chores in die Kirche hineinragte, und nach der inneren Seite zu in ovaler Linie abzugrenzen pflegte. Hier mag Bach nach einem Gebrauche, der sich bis heutigen Tages erhalten hat, gleich wie in der Nikolai- und Pauliner-Kirche*) längere Zeit vom Flügel aus dirigirt haben**). Allein trotz der Grösse des Orgelchores in der St. Thomaskirche und der Schmalheit des alten Cembalo musste dasselbe, — das Rückpositiv in Rechnung gezogen, — dennoch den Raum unnöthiger Weise beschränken, da es ja nur wenige Umstände und Kosten verursachen konnte, das stark disponirte Rückpositiv durch eine besondere Claviatur am Schranke desselben für den Dirigenten spielbar zu machen. Letzteres zählte schon 1670 zwölf Stimmen, darunter ein lieblich Gedackt 8 Fuss, ein für zarte Begleitungen trefflich geeignetes Register. Durch eine im Jahre 1720 stattgehabte Reparatur scheint das Werk noch verstärkt worden zu sein, denn wir finden in der transponirten Orgelstimme zum ersten Chore der Matthäuspassion die autographe Beischrift: *Rückpositiv*, *Sesquialtera*, ein Register, das 1670 noch fehlte***). Es muss betont werden, dass in den beiden Orgelstimmen zur Matthäuspassion: «Rückpositiv» für den ersten Chor und «Organo» für den zweiten Chor in Gegensatz stehen, woraus folgt, dass Bach jene nach Belieben zu bewerkstelligende Nutzbarmachung des Rückpositives für einen zweiten Spieler hatte anbringen lassen. Die Zeit, wann dies geschehen, verlege ich in die Jahre 1730 oder 1731, denn die erste Bearbeitung der Matthäuspassion (nach welcher dieses Meisterwerk evangelischer Kunst 1729 aufgeführt ward) enthält nach Kirnberger's Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin durchgehend nur «eine» Orgel- und Continuostimme. Dagegen bemerken wir unter den Originalstimmen zur Rathswahl-Cantate «*Wir danken dir Gott*» vom Jahre 1731 (Jahrgang V[1] Nr. 29), die getheilte Orgel; nämlich eine Stimme für den obligaten Theil, eine zweite für die Begleitung. Fast scheint es, als habe die ebenso brillante, als mit sich fortreissende Einleitungs-Sinfonie dieser Cantate den Nebenzweck zu verfolgen gehabt, die Väter der Stadt von der Zweckmässigkeit der Neuerung zu überzeugen. Und in der That! nach aller Vorstellung muss die Wirkung eine mächtige, überzeugende gewesen sein, namentlich später, als Bach seine Matthäuspassion in der zweiten Bearbeitung, wie wir sie kennen, vorführte.

---

*) Siehe Bitter's Bachbiographie Band I, Seite 282 und 429, die Berichte alter, authentischer Urkunden.

**) Friedrich Schneider, der rühmlichst bekannte Componist des Weltgerichtes, dirigirte nie anders; desgleichen Professor Julius Schneider zu Berlin, wenn er in der Garnisonkirche daselbst Oratorien leitete. Auch die Berliner Singakademie ist diesem alten Gebrauche bis heutigen Tages treu geblieben. Hasse, Graun u. A. hatten deshalb «in der Oper» zwei Flügel; den einen für die Direction, den zweiten für das Accompagnement. Siehe Quantz (dritte Auflage) Seite 183; ferner den Grundriss und die Einrichtung des Dresdener Orchesters unter Hasse vom Jahre 1754 im *Dictionnaire de Musique* von *Rousseau* (*Planche G*, Fig. I der Notenbeilagen). Hoffentlich wird nichts im Wege stehen, um im nächsten Bande der Kammermusik für Gesang eine Copie dieser wichtigen Zeichnung mitzutheilen.

***) Siehe den berichtigenden Nachtrag des Vorwortes zu Jahrgang VI, Seite 28 der ersten Ausgabe; desgleichen Bitter, Band I, Seite 177 und 444.

Das Rückpositiv, das damals allgemein im Gebrauche stand*), war der natürliche Schöpfer der doppelchörigen Motette. Die nur für den Zuhörer bemerkbare Zweitheilung des Chor-Raumes war dazu wie geschaffen, unter einheitlicher Direction und einheitlichem Zusammenwirken eine Doppelwirkung zu erzielen, einestheils durch plastische Gegensätze, anderentheils durch Zusammenfluss der Tonwellen aus zwei scheinbar entgegengesetzten Quellen in einen einzigen, grossen Hauptstrom. Das Grossartige, Monumentale doppelchöriger Motetten, das aus diesen örtlichen Verhältnissen entsprang, musste natürlich mit Entfernung der Rückpositive aus den Kirchen für unsere Gegenwart verloren gehen. Wir hören und bemerken wohl die Vielstimmigkeit, nicht aber klar und entschieden genug die doch so nothwendige Gliederung der Masse.

Die Grösse des Orgelchores der Thomana liess aber auf beiden Flügeln, hinter und neben der Sängerschaar, auch die Aufstellung zweier Orchester zu, deren Betheiligung in der Matthäuspassion um so bedeutungsvoller wurde, als Orgel und Rückpositiv in einer Weise mit ihnen verbunden ward, welche die letzteren im Einleitungs- und Schlusschore des ersten Theiles zum Haupt und Mittelpunkt des Ganzen erhob. Gewissermassen das Sprachrohr oder die Kanzel des Organisten, stellte das Rückpositiv, unterstützt von einem besonders aufgestellten dritten Chore**), den Cantus firmus: «*O Lamm Gottes unschuldig*», und mit ihm das erhabene, erschütternde Bild des am Stamme des Kreuzes erhöheten Heilandes im wahren Sinne des Wortes mitten unter die Gemeinde, während die Chöre der Töchter Zions und der Gläubigen rechts und links sich gruppirten, um ihre von Herzen kommenden und zu Herzen gehenden Fragen, Antworten und Wehklagen aus voller Brust auszutönen. Welch' ein Gegensatz zu dem, was uns heutigen Tages von dieser gewaltigen Tonschöpfung

---

*) Bach fand u. A. Rückpositive in Mühlhausen (siehe Spitta Band I Seite 352 unter 9); desgleichen in Köthen in der Lutherischen und Reformirten Kirche. Die Orgel in der Lutherischen Kirche hatte damals im Pedal 8 Stimmen, im Hauptmanual 10, im Rückpositiv ebenfalls 10, im Ganzen 28 klingende Stimmen mit 4 Bälgen. Der Umfang beider Manuale reichte von C bis $\overline{\overline{c}}$; der des Pedales von $C-\overline{f}$. Die Scala fand ich überall vollständig, nur im Pedale fehlte das eingestrichene *dis*. (Siehe Hartmann, Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus-Kirche in Köthen. Köthen, in der Aue'schen Buchhandlung 1803.) Grösser noch war die Orgel der Reformirten Kirche. Ich berichte nach eigenem Augenschein vom Jahre 1865. «Die Orgel ist sehr alt, das Rückpositiv noch erhalten. In der Kirche ist die Fürstengruft, in der auch Fürst Leopold, Bach's treuer Freund, 1729 beigesetzt wurde. Der Chor ist der einzige in Köthen, der sich zur Aufstellung eines grösseren Sängerchores und Orchesters eignet, namentlich für Doppelchöre. Aus beiden Ursachen wird also hier die Aufführung der Trauermusik für Fürst Leopold stattgefunden haben. Die Orgel hat 2 Manuale, das untere für das Rückpositiv, das obere für das Hauptwerk. Umfang der Manuale von $C-\overline{\overline{\overline{c}}}$, des Pedales von $C-\overline{c}$, mit Auslassung des tiefen *Cis*.

Stimmen des Hauptwerkes.		Stimmen des Pedales.		Stimmen des Rückpositives.	
Links.	Rechts.	Links.	Rechts.	Links.	Rechts.
Trompete 8 Fuss.	Manual-Coppel.	2 vernagelte Register.	2 vernagelte Register.	Bordun 16 Fuss	Prinzipal 4 Fuss.
Octav 2 »	Mixtur 4 fach.	Posaune 16 Fuss.	Trompete 8 Fuss.	Gedackt 8 »	Quintatön 8 »
Octav 4 »	Quinte 3 Fuss.	Violon 8 »	Mixtur.	Gedackt 4 »	1 Register ohne Angabe.
Gedackt 8 »	Gedackt 4 »		Violon 16 Fuss.	Octave 2 »	Nasat 3 Fuss.
Quintatön 16 »	Gemshorn 8 »			Mixtur.	Flöte 8 »
2 vernagelte Register.	Prinzipal 8 »				Vox humana 8 »
	1 vernagelt.				

In den vernagelten Stimmen ist allmählich die Mehrzahl der Pfeifen in Verlust gerathen. Ursprünglich zählte die Orgel 33 klingende Stimmen.» – Seit Erneuerung der Kirche, des Chores und der Orgel, die vor wenigen Jahren stattfand, ist nun freilich Alles anders geworden.

**) Wo Bach diesen dritten Chor, sowie das Echo im Weihnachts-Oratorium aufgestellt habe, darüber fehlt jede schriftliche, wie mündliche Überlieferung. Wer aber einmal daraufhin die Räume der Thomaskirche aufmerksam betrachtet hat, dem kann es nicht entgehen, dass sich hier ein ähnlicher Raum findet, wie in dem Kuppelgewölbe der Frauenkirche zu Dresden, den im Jahre 1843 Richard Wagner bei Aufführung seines Liebesmahles der Apostel so trefflich zu benutzen verstand, und damit, man möchte sagen, überirdische Wirkung erzielte. Ich meine also jene kleine Reihe von Logen, die hoch oben im Hauptschiffe der Thomana da angebracht sind, wo das Kreuzschiff das Gewölbe des ersteren begränzt und durchschneidet. Diese Logen gestatten, da sie nicht allzufern, und doch höher als der Orgelchor liegen, einen freien Einblick in letzteren und auf Alles, was dort vorgeht. Bedenkt man, wie mächtig der vereinigte Klang von Orgel und Rückpositiv dort oben angeschlagen haben muss, so war es wohl ein Leichtes, diesen dritten Chor, der ja nur den Cantus firmus zu verstärken hatte, vom Hauptchore aus zu leiten und im Takt zu halten. So mag die Gesammtwirkung um so mehr eine überwältigende gewesen sein, als sämmtliche Zuhörer in den Seitenschiffen, unter dem Kreuzgewölbe und auf dem hohen Chore von diesem dritten Chor nichts sahen, und unerklärliche Klänge von Oben vernahmen, die hernieder tönten wie Stimmen mittrauernder Engel.

in modernen Concertsälen geboten wird! Verschwommene Massen, ein süssliches *mezza voce* und ein nach Klarheit ringender Kern!

Nach all' diesen eingehenden, ausführlichen Erörterungen kann schliesslich das Resultat in aller Kürze zusammengezogen und in Anwendung gebracht werden.

War in älteren Stimmen die fehlende Bezifferung dem Organisten das selbst redende Zeichen: wann und wo er dem Componisten den Platz an der Orgel einzuräumen hatte, so genügte in späteren Jahren (1730—1750), als das Rückpositiv wie eine zweite Orgel zu gebrauchen war, ein einfaches «*tacet*», auch wohl ein «*senza l'Organo*», um Ersterem, dem Organisten, die Stücke zu bezeichnen, die Bach persönlich zu begleiten wünschte. Zugleich hörte damit der allezeit umständliche und unbequeme Wechsel der Plätze auf. Und fand sich später, bei vorkommender Gelegenheit, Zeit und Musse, lückenhafte Bezifferungen zu ergänzen und den Organisten für seine Aufgabe vorzubereiten: so geschah es durch Nachträge und Einlagen, wie man weiter unten bei näherer Besprechung der Cantaten 97 und 100 unter dem Titel «Besonderes» nachlesen kann*). Beide Cantaten enthalten für die Orgelstimmen nicht weniger als sechs Nachträge und ebenso viele Striche durch die ursprünglichen «*tacet*». Beides — Erscheinung und Widerruf dieser «*tacet*» — stellt deren Bedeutung auch in den Cantaten 92, 94, 95 und 99, wo sich die Lücken der Bezifferung nicht ausgefüllt finden, in das hellste Licht, und dürfte, vereint mit allen übrigen äusseren wie inneren Gründen, keine andere Auslegung als diese zulassen:

dass jene «*tacet*» niemals dem Wesen der Sache, der Begleitung, gegolten haben, sondern ausschliesslich der Person, dem Begleiter.

Indem die Anmerkungen zu den angezogenen Cantaten die näheren bibliographischen Berichte bringen werden, hat die Redaction, ihrer Überzeugung gemäss, diese durch Bach selbst von 15 auf 9 verringerte «*tacet*», um — wie anfänglich gesagt wurde —:

irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen,

im Notentexte der vorliegenden Ausgabe unterdrückt.

B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

Obwohl schon öfters behandelt, — siehe die Vorworte zu Jahrgang I 14, II 14, VII 21, VIII 18, — werden beide Thema, die eigentlich nur ein und denselben Gegenstand entweder in Ziffern, oder in Notenschrift betreffen, so lange neuen Stoff zur Besprechung herbeitragen, so lange noch unbekannte Werke unseres Meisters zu Tage treten. Bach ist darin eben unerschöpflich, und die stete Neuheit ihres Entgegentretens bereitet dem Redacteur seiner unbekannten Werke ebenso oft neue Schwierigkeiten. Es gehört das Eintragen der Bezifferungen in die Partituren zu jenen Arbeiten, die Schritt für Schritt zur Vorsicht mahnen, reifliches Hin- und Her-erwägen erfordern, und dadurch ganz ungewöhnliche Zeitopfer beanspruchen. Vieles, was beim ersten Anblick falsch erscheint, ist es bei näherer Prüfung nicht; andererseits ist aber auch die Zahl der wirklichen Schreibfehler keine geringe. Oft haben sich Bezifferung und Partitur einander zu ergänzen. Intervalle und melodische Gänge, die dem einen Theile fehlen, sind dem andern gegeben. Allein, dies sind gewöhnliche Dinge. Anders verhält es sich, wenn Bach seinen unendlichen Reichthum durchgehender Töne, durchgehender Harmonieen, Anticipationen, Wechselnoten, Orgelpunkte in allen möglichen Stimmen, und Dissonanz-Auflösungen seltener Art erschliesst, so dass Bezifferung und Notentext in offenem Widerspruch mit einander zu stehen scheinen. Da hat denn der Redacteur oft den dringenden Wunsch, sich rückenfrei zu machen, da Niemandem zugemuthet werden kann, jede Note seiner Ausgabe unbedingt für richtig zu halten. Vor Allem möchte ich deshalb beim Aufschlagen des vorliegenden

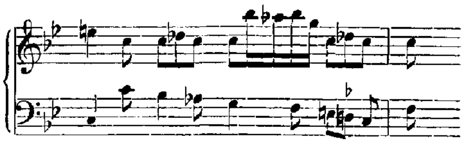
*) Seite XXXIII und XXXIX.

Bandes auf eine ganz besonders auffallende Stelle verweisen, die sich in der Cantate 93 — «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» — vorfindet, woran sich dann die Hinweise auf andere interessante Punkte anschliessen sollen. Man findet jene Stelle

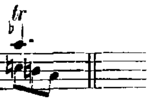
Seite 74, Takt 4 in nachstehender Gestalt:

Violine I.

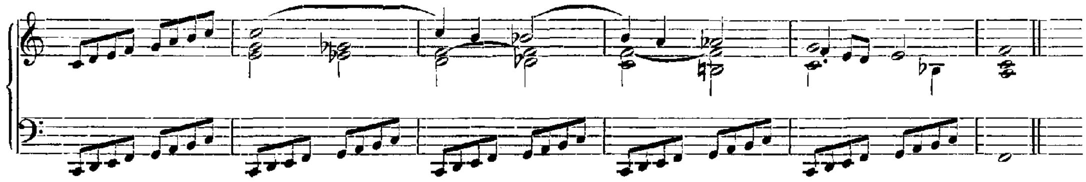
Bass.



Die letzten drei Achtel «*e d c*» des Basses halte ich trotz meines über *d* gesetzten ♭ und trotz des herben Klanges mit der Violine I. für richtig, das heisst, aus den Intentionen Bach's hervorgegangen*). Auch heute würden wir Ähnliches schreiben, z. B.



also einen Triller *c des* zu einem Bassgange *e d c*. Daraus dürfte sich ergeben, wie Bach sein Instrumental-Thema, — das bei der Durchführung scheinbar die grössten Härten im Gefolge hat, — verstanden haben will. Der Trostgesang des Chores: «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» findet Veranlassung und Begründung durch eine in einem Instrumentalsatze sich offenbarende Gemüthsstimmung, die Goethe so treffend in die Worte kleidete: «*hangen und bangen in schwebender Pein*». Daher dies fortwährende Sich-heben und -senken in Tönen klingender Seufzer, die durch Tonzeichen nicht anders anzudeuten waren, als durch den Wechsel hinaufdrängender und zurücksinkender kleiner Secunden. Nenne man es nun einen langsamen Triller, oder ein in zwei enge Nebentöne ausgeprägtes Tremulando, — gleichviel! — über solche oder ähnliche Tonfiguren herrscht unter Umständen das musikalische Beharrungsgesetz, der Orgelpunkt, dessen Tonwellen, bestimmt oder unbestimmt ausgeprägt, mit der Führung der anderen Stimmen in begränztem Sinne nichts zu schaffen haben. Kann doch sogar die diatonische Tonleiter — um die Sache auf die Spitze zu treiben — diesem Gesetze verfallen. Z. B.

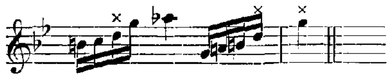


Auf Grund dieses ewigen Gesetzes, das den Gebieten der Harmonie und Stimmenführung unaufhörlich neue Erscheinungen zuführt und ihnen neues Interesse erweckt, wird es keiner weitern Erläuterung bedürfen, wenn die Nebennote des in Rede stehenden Instrumentalthema's anderweitige, ungewöhnliche Tonverbindungen erzeugt; so z. B.

Seite 73, Takt 6, zwischen Oboe I. und Sopran.

Auch die merkwürdige Stelle der Oboe:

Seite 93, im sechsten zum siebenten Takte:



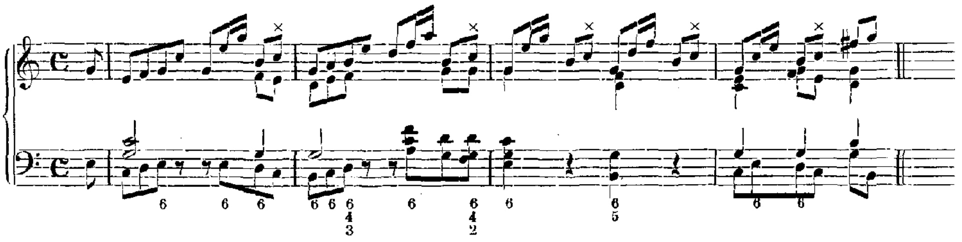
steht, wie obige Tonleiter, unter dem Beharrungsgesetze, das den mit einem Kreuzchen bezeichneten Noten gebietet, keine Rücksicht auf die Durchgangsharmonie der übrigen Stimmen zu nehmen.

*) Die harmonische Molltonleiter, — hier also *e des c*, — kommt auch bei Bach so oft vor, dass derjenige nicht gegen ihn verstösst, der nach Belieben *des* statt *d* lesen möchte; allein er schafft sich durch die entstehenden reinen Octaven mit Violino I. nur neue Bedenken.

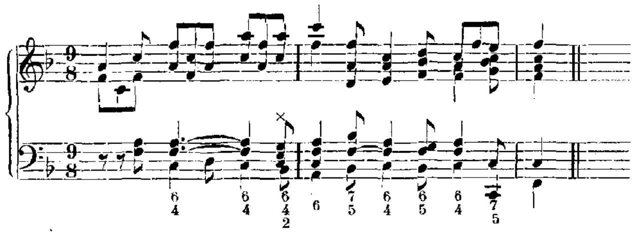
Was Bach in dieser Beziehung wagte, und welch' mächtige Wirkungen er damit zu Stande brachte, davon findet sich eins der glänzendsten Beispiele in der Sinfonie zur 31sten Cantate, «*Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*», Jahrgang 7, Seite 13 und 14. Der Durchbruch, den Trompeten und Pauken durch ihr einstimmiges, gewaltiges Beharren bei'm Cdur Accorde, trotz allem Harmonie-Reichthum der übrigen, gleichsam im tausendstimmigen Jubel dahin brausenden Instrumental-Stimmen sich erzwingen, um sie, mit sich fortreissend, Alle zu einem einzigen grossen Gedanken, — «Sieg! Sieg!» rufend, — im Einklange zu vereinigen, wird für alle Zeit beredtes Zeugniss ablegen für Bach's Genie von Gottes Gnaden. Doch kehren wir zu dem Inhalte des vorliegenden Bandes zurück. Eine Fülle hochinteressanter, origineller Erfindungen auf dem Gebiete der Harmonie in Note und Bezifferung bieten die drei Cantaten über das Lied «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*», namentlich in den Eingangschören. Einige Hinweise darauf findet man unter dem Abschnitt «Besonderes» zur Cantate Nr. 98. Für den hier verfolgten Zweck dürften indess, — ausser dem bereits Gesagten, — noch nachstehende drei Fälle vollkommen ausreichen, die in den Cantaten Nr. 96, «*Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*», und Nr. 94, «*Was frag ich nach der Welt*», vorliegen.

Zunächst noch zwei schöne Beispiele, wo bei durchgehender Orgelharmonie sich das Beharrungsgesetz bei den übrigen Instrumenten geltend macht:

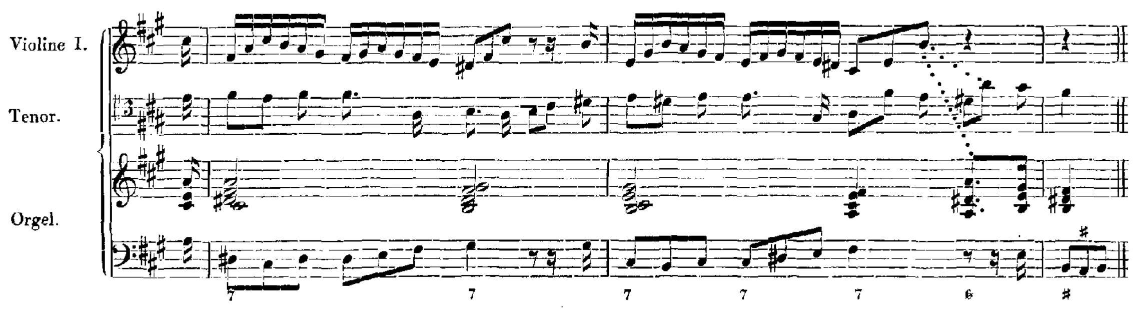
a) durch einen einzelnen Ton als Orgelpunkt in der Oberstimme; Seite 175, Takt 1—4.



b) durch einen vollen Accord; Seite 159, Takt 4.

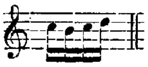
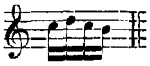


Nicht minder verdienen die in der 94sten Cantate vorkommenden beiden Undecimen-Accorde in Violine I. Erwähnung, von denen der letzte seine Auflösung nicht in der Violine, sondern in der Singstimme und Orgel findet; Seite 118, Takt 9—10.



C. Verzierungen.

Im dritten und siebenten Jahrgange ausführlich besprochen, begegnen wir hier zum ersten Male einer Verzierung, von der Walther in seinem musikalischen Lexicon vom Jahre 1732 sagt:

«*Groppo*, oder *Gruppo* ist in der Musik eine Diminutions-Gattung grosser und langer Noten, und bestehet ordinairement aus vier Achteln oder Sechszehntheilen, deren erstes und drittes in einerlei Tone, das zweite und vierte aber in verschiedenen Tönen sich befinden. Steiget die vierte Note in die Höhe, so ist's ein *Groppo ascendente*,  ; steiget sie aber abwärts, so ist's ein *Groppo descendente*,  . Diese Diminution wird öfters auf der *penultima* einer Cadenz, um das *trillo* zu endigen, gebraucht.»

Im vorliegenden Bande findet sich dies *Groppo*, vereint mit einem voranstehenden Trillerzeichen, in Cantate 99, «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*» Seite 257. Beide Verzierungen, die als alleiniges Eigenthum der Originalpartitur in den darnach gefertigten Originalstimmen «nicht» vorkommen, müssen in ihrer Verbindung als ein höchst interessanter und werthvoller Nachtrag zu den Vorworten obiger Jahrgänge begrüsst werden, und zwar namentlich für Alles, was über die wechselnde Bedeutung des Trillerzeichens in Jahrgang VII, Seite 16—17 des Vorwortes gesagt worden. Aus dem Fehlen beider Zeichen in der Stimme muss die mündliche Unterweisung von Seiten des Componisten dem Spieler gegenüber unbedingt zugegeben werden, und bestätigt klar und eben C. Ph. E. Bach's Aussprüche, die des Beweises halber aus seiner Clavierschule angezogen wurden. Frage bleibt freilich, wie jene mündliche Anweisung gelautet haben mag, ob ein *Groppo ascendente* oder *descendente* den Triller schliessen und den Übergang in den Contrapunkt des Hauptthema's vermitteln sollte, der selbst mit einem *Groppo descendente* beginnt. Allein, auch bei dieser Frage steht uns C. Ph. E. Bach's Autorität zur Seite, der, «ohne dem guten Geschmacke Gewalt thun zu wollen», den vorgeschriebenen Manieren niemals eine sclavische Bedeutung beilegte, sondern je nach Umständen und mit Discretion eine freie, künstlerische Auffassung und Ausführung anempfahl.

D. Schreibgebräuche.

Veranlassung zu diesem Abschnitt bieten die Cantaten:

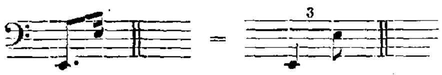
Nr. 94, *Was frag' ich nach der Welt*,
Nr. 96, *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*,
Nr. 97, *In allen meinen Thaten*

in der Arie Seite 117, dem Chore Seite 157, sowie in dem *Grave* Seite 187.

Die Gebräuche, zu deren Besprechung die dies Mal vorliegenden Originale das nothwendige, beweisführende Material liefern, sind zweifacher Art, und beziehen sich zunächst im $^{12}/_8$ und $^9/_8$ Takte auf die wichtige Frage der Eintheilung; sodann auf die Bedeutung des durchstrichenen oder nicht durchstrichenen Vierverteltaktzeichens (𝄴 oder 𝄵).

Seite 117 ff. giebt unsere Ausgabe die von Bach sehr sorgfältig und schön geschriebene Orgelstimme wieder, und zwar auf einem besonderen Systeme, das die Originalpartitur nicht aufweist. Beiläufig gesagt, bringt diese authentische Vorlage Seite 122 eine Kürzung, die der Composition nur zum Vortheil gereichen kann. Wichtiger aber als dieses ist die thatsächliche Feststellung damaligen Schreibgebrauches im $^{12}/_8$ Takte und seiner Ausführung. Bekannt ist bei Bach die Anwendung der Semiolen in den dreitheiligen Taktarten, die er, der Abwechselung im Rhythmus halber, besonders

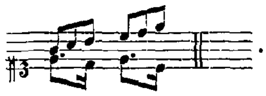
bei Schlüssen häufig anwendet*). Ähnlichen Grund haben die Verbindungen und Übergänge aus dem $^{9}/_{8}$ in den $^{3}/_{4}$, desgleichen aus dem $^{12}/_{8}$ in den $^{4}/_{4}$ Takt. Als Bestätigung des Gesagten findet man hier den seltenen Fall, dass Bach schon durch die Taktvorzeichnung in der autographen Orgelstimme — ₵ $^{12}/_{8}$ — auf diese Verbindung aufmerksam macht. Der Vergleich mit der Originalpartitur belehrt des Weiteren. Obwohl sich der Rhythmus der Arie grösstentheils im $^{12}/_{8}$ Takt bewegt, schreiben die Originale dennoch nur vorübergehend darin; z. B. Seite 120 im letzten Takte, Seite 121 Takt 1 und 2, sowie Seite 123 Takt 7. Den entscheidenden Spruch für Schreibart und Ausführung thun endlich «Takt 3 und 4 auf Seite 123», wo der Componist ein und dieselbe Grundstimme in doppelter Schrift verzeichnet. Die autographe Stimme notirt dem Schreibgebrauche gemäss $^{4}/_{4}$ Takt; die Originalpartitur giebt dazu die Ausführung im $^{12}/_{8}$ Takt. Figuren punktirter Achtel sind demnach im $^{12}/_{8}$ Takte, — so lange er nicht vom $^{4}/_{4}$ Takte abgelöst wird, — gewissermassen abzustumpfen und aus dem viertheiligen in den dreitheiligen Takt zu übertragen, wie dort Figura zeigt:



Ähnlich verhält es sich mit dem Cantus firmus des im $^{9}/_{8}$ Takte geschriebenen Hauptchores der Cantate 96, Seite 157. Sowohl die Originalpartitur als auch die Originalstimmen für Alt und Horn notiren durchweg:

und nur die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme der Posaune schreibt genauer und zwar so, wie es vorliegende Partitur wiedergiebt. Alles dies bestätigend schreibt C. Ph. E. Bach in seiner Clavierschule (dritte Auflage vom Jahre 1787) auf Seite 98:

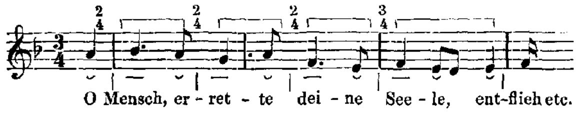
«§ 27. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bei dem sogenannten schlechten oder Vier-Viertheil-Takte, ingleichen bei dem Zwei- oder Dreiviertheil-Takte findet man viele Stücke, die statt dieser Takt-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs-Achttheil-Takte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bei Fig. XII (Tab. VI) befindlichen Noten wegen der andern Stimmen so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.»

Fig. XII, Tab. VI: 

Was nun den andern, oben erwähnten Schreibgebrauch betrifft, so ist bekannt, dass bei älteren Meistern das durchstrichene ₵ ein *Allabreve* anzudeuten pflegt. Bach scheint darauf wenig, oder gar keinen Werth gelegt zu haben, denn seine «durchschnittenen Halbkreise» — (wie sie ur-

---

*) Berühmt sind die trefflich wirkenden Semiolen im Scherzo von Beethoven's *Eroica*. Welch' grosser Reichthum aber auch in rhythmischer Beziehung bei Bach sich vorfindet, ist bis jetzt noch wenig beachtet worden. Um nur Weniges anzuführen: wie gewaltig und tief sind die Wirkungen in der Alt-Arie der 20sten Cantate, «*O Ewigkeit, du Donnerwort*», — Jahrgang II, Seite 314, — wo $^{2}/_{4}$ und $^{3}/_{4}$ Takt im krampfhaften Flehen mit einander ringen:



Ein Gegenstück, nicht minder schön, liefert Cantate 48, «*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*» — Jahrgang X Seite 292 — in der Tenor-Arie: «*Vergiebt mir Jesus meine Sünden*». In einem anderen kirchlichen Werke — «*Unser Mund sei voll Lachens*» — das im nächsten Cantatenbande unter Nr. 110 erscheinen soll, verbindet die ergreifende, wunderbar schöne Alt-Arie «*Ach Herr, was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich suchest*» die Taktarten $^{3}/_{4}$ und $^{9}/_{8}$ in ebenfalls meisterlicher Weise.

sprünglich heissen) — stehen in den meisten Fällen in geradem Widerspruch mit jener althergebrachten Bedeutung. So findet man nicht allein Band XV Seite 3, 13 und 74, ferner in Band XVII Seite 3, 81 und 109 dieses Zeichen an ungehöriger Stelle, sondern Band III sogar bei einleitenden *Grave*-Sätzen zu Clavierstücken in der alten, französischen Ouverturenform. Und doch sind alle diese Sätze theils nach wohl erhaltenen, schön geschriebenen Autographien, theils nach alten Ausgaben redigirt, die Bach entweder selbst gestochen, oder doch zum Wenigsten revidirt hat! In den Originalen zum vorliegenden Bande finden wir diese Ungiltigkeits-Erklärung wenn möglich noch stärker ausgeprägt, und lässt darin, — wenigstens von Seiten Bach's, — kaum eine andere Bedeutung erkennen, als die einer kalligraphischen Verzierung oder Gewohnheit. Getreu, wie unsere Ausgabe wiedergiebt, finden sich die Halbkreise in der Arie aus Cantate 94 Seite 117 allein in der schönen autographen Orgelstimme durchstrichen, sonst weder in der Originalpartitur, noch in den übrigen Originalstimmen. Ferner. In Cantate 97 Seite 187 finden sich in der Originalpartitur trotz der Überschrift «*Grave*» die C sämmtlicher Stimmen durchstrichen, jedoch: — mit alleiniger Ausnahme des Continuo! In den dazu gehörigen Stimmen setzen sich diese Widersprüche fort. Das schöne Autograph zur Violine I. schreibt C, die übrigen Stimmen ₵; Seite 218 lesen C sämmtliche autographen Theile der Stimmen, ₵ dagegen die Originalpartitur, sowie die vom Copisten darnach gefertigten Stimmen. Einem solchen wirren Durcheinander, wie diese letzten Fälle bieten, konnte denn doch vorliegende Partitur unmöglich gerecht werden. Das Eingreifen der Redaction war geboten. Um Missverständnissen vorzubeugen, sind die durchschnittenen Halbkreise ₵ überall vermieden worden, wo die Originale einen Anhalt dafür boten, den bedeutungslosen Zierrath über Bord zu werfen.

Besonderes.

Cantate XCI. (Seite 3.)

Vorlagen:

a) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

b) Eine Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin von der Hand Kirnberger's, dessen Name auf der ersten Seite unten verzeichnet steht. Sie wird dort fälschlich als Autographon bezeichnet.

c) Eine alte, sauber gefertigte Partiturabschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Nr. 88 des dortigen Bach-Archives.

Der Titel auf dem alten Umschlage der Originalstimmen lautet:

„*Fer.* 1. *Nativ. Christi*
Gelobet seistu Jesu Christ p
a 4 *Voci* | 2 *Corni* | *Tamburi* | 3 *Hautbois* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo*
d Sig. Joh. Seb. Bach.“

Mit diesem Titel stimmen die äusseren Titel wie die inneren Überschriften der unter *b*) und *c*) verzeichneten Partituren in allem Wesentlichen überein. Doppelt vorhanden ist unter sämmtlichen Stimmen allein der Continuo; die übrigen haben sich dagegen nur einfach erhalten. Der durchgän-

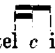
gig bezifferte Continuo steht in F dur. Autographe Theile sind folgende: in den Pauken der Schlusschoral und in dem transponirten Continuo die Bezifferung. Im Übrigen finden sich überall zahlreiche Beweise von Bach's genauer Revision, die namentlich in dem Duette Seite 26 von wesentlichster Bedeutung für diesen herrlichen Satz geworden ist. Die älteren Lesarten, wie sie nach den Partituren unter *b*) und *c*) der Anhang Seite 333 mittheilt, sind zwar auch in den Stimmen noch als das Ursprüngliche erkennbar, finden sich aber hier mit grossem Fleisse auf das Sorgfältigste verbessert. Der interessante und lehrreiche Vergleich zwischen Originalpartitur und Originalstimmen dürfte hier wieder einmal recht augenscheinlich den hohen Werth der letzteren bezeugen. Ganz abgesehen von der Bezifferung, die sich bekanntlich nur in den Stimmen findet, enthalten dieselben auch für authentische Herstellung des Notentextes, sowie für Art und Weise der Ausführung die wichtigsten Zusätze und Verbesserungen.

Als Wasserzeichen führt das Papier der Originalstimmen einen Halbmond.

Das nach dem Lateinischen «*Grates nunc omnes*» gedichtete Lied Dr. M. Luther's ist
wörtlich beibehalten: in Vers 1 und 7, Seite 3 und 32;
desgleichen, jedoch mit eingeflochtenen Sätzen für Recitativ: in Vers 2, Seite 21;
umgedichtet dagegen: in Vers 3 und 4 (Seite 22), Vers 5 (Seite 25) und Vers 6 (Seite 26).

Melodie und Tonsatz des Schlusschorales finden sich Jahrgang XVI, Seite 371 wieder. Es stellt sich jetzt heraus, dass, — wie nach den Originalstimmen zu der Cantate Nr. 64, «*Sehet, welch' eine Liebe*», anzunehmen war, — der daselbst mitgetheilte Tonsatz zur Melodie: «*Gelobet seist du Jesu Christ*» in der betreffenden Handschrift der Amalienbibliothek auf dem Joachimsthal zu Berlin falsche Stellung hat, und ausserdem, — was besonders hervorgehoben werden muss, — mit Hinweglassung der durchaus nothwendigen Füllstimme des zweiten Hornes fehlerhaft wiedergegeben ist.

Der Componist der Melodie, die schon vor 1519 vorkommt, ist unbekannt.

Seite 7, Takt 3 lesen die Vorlagen die letzte Note der Viola *d* (statt des canonisch bedingten *f*).
Seite 8, Takt 4. Letzte Note des zweiten Hornes *d*, statt *c*, dem Klange nach also *a*, statt *g*.
Seite 15, Takt 3 finden sich Octaven zwischen Oboe II. und Continuo.
Seite 16, Takt 3. Viertes Achtel im zweiten Horne *c*, statt *g* (oder dem Klange nach *g*, statt *d*).
Seite 23, Takt 3, Violine I. erstes Viertel:  statt Triole. Vergleiche Seite 22 Takt 8, 16, u. s. w.
Seite 24, Takt 7, Violine II. drittes Viertel *c* in Quinten mit der Singstimme. Siehe Bezifferung.
Seite 26 u. s. f. Die wichtigsten Verschiedenheiten zwischen Partitur und Stimmen finden sich hauptsächlich im Mittelsatze (Vergleiche Seite 29—31 mit dem Anhange Seite 333), während die übrigen, geringeren Abweichungen mit Stillschweigen übergangen werden können.
Seite 27, Takt 8, 9 und 10. Die kleinen Noten in Sopran und Alt sind autographe Nachträge der Originalstimmen.
Seite 32, Takt 1, viertes Viertel im Alt *d*, statt *e*.
Seite 32, Takt 8, schreiten drittes und viertes Viertel des Altes mit dem Basse in Octaven fort.

Cantate XCII. (Seite 35.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Dominica Septuagesim.*

Ich hab' in Gottes Hertz und Sinn

á

4 *Voci* | 2 *Hautbois d'Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* |*di* | *J. S. Bach.*"

Von den beiden vorhandenen Stimmen des Continuo steht die unbezifferte in Hmoll, die zweite, nicht durchweg bezifferte in Amoll. Sämmtliche übrige Stimmen finden sich nur noch in einfachen Exemplaren vor. Autograph ist im Alt: Choral und Recitativ Seite 61; in den Stimmen für Sopran, Oboe I., Violine II. und Viola: die Arie Seite 64; endlich im transponirten Continuo die Bezifferung. Die übrigen Theile der Stimmen lassen überall sorgsame Durchsicht von der Hand des Componisten erkennen.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

Von den zwölf Versen des Paul Gerhardt'schen Liedes finden sich im Ganzen fünf benutzt; davon

wortgetreu: Vers 1, 5 und 12, — Seite 35, 54 und 68; —

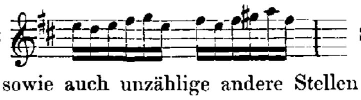
desgleichen, jedoch mit Zusätzen für Recitativ: Vers 2 und 10, — Seite 47 und 61. —

Dem Gedankengange dieser fünf Hauptverse schliessen sich endlich vier frei erfundene Dichtungen an, welche die Texte geliefert haben zu:

Arie Seite 49, Recitativ Seite 57, Arie Seite 58, und Arie Seite 64.

Der Componist der Melodie ist unbekannt. Als ursprünglich französische Weise: *Il me suffit de touts mes maux* erscheint sie zuerst im Jahre 1529. In deutschen Choral- und Gesangbüchern führt sie allgemein die bekannten Anfangsworte des Liedes: «*Was mein Gott will, gescheh' allzeit*» als stehende Bezeichnung.

Seite 43, Takt 2 liest Oboe II. im Original *ais*, statt *a*.

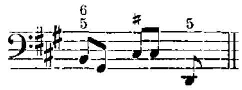
Seite 44, Takt 10, Oboe II.:  Siehe dagegen die vorhergehenden Takte (6 und 8), sowie auch unzählige andere Stellen ähnlicher Art.

Seite 49, Takt 5. Continuo «*c*» durch ein autographes ♮; Orgel *cis*.

Seite 49, Takt 4 der Arie, Viola. Die drei Sechszehntheile des dritten Viertels stehen um einen Ton zu hoch.

Seite 52, Takt 7, drittes Viertel im Tenore: *e cis*, statt *e h*.

Seite 54, Takt 9, letzte Note in Oboe II. *a*, statt *gis*. Siehe ebendaselbst Takt 14, Seite 55 Takt 7 und anderwärts.

Seite 54, Takt 13, Bezifferung: 

Seite 56, Takt 12, erstes Viertel in Oboe I.: *cis d* — (Octaven mit dem Continuo) —, statt *cis h*. Siehe Seite 54, Takt 8, sowie Seite 55, Takt 6.

Seite 57, Takt 2 und 3. An Stelle der eingeklammerten Bezifferung ist im Originale eine Lücke. Möglicher Weise könnte auch die Bezeichnung «*tasto solo*» fehlen.

Seite 58. Die ersten Worte der Singstimme lauten ursprünglich: «*Das Stürmen von den rauhen Winden*». Correctur des Componisten.

Seite 64, Takt 5 der Arie in Viola *d a*, statt *cis a*. Vergleiche Seite 65, Takt 20, wo das Vorspiel in Adur wiederkehrt.

Seite 58 und 64 fehlt in den beiden Arien, sowie Seite 68 im Chorale die Bezifferung. Die Arie Seite 64 trägt dafür, — natürlich nur in der Orgelstimme, — die Überschrift «*Senza accompagnem.*» Bedeutung und Beziehung dieser Anmerkung siehe oben unter «Allgemeines» *A.*, Seite XVIII.

Seite 68. Seinem Copisten zu viel zutrauend, hat Bach, — den Instrumentalstimmen gegenüber, — die hier einmal recht nothwendige Revision leider unterlassen. Die Viola geht aus Versehen mit der Violine II.; die beiden Oboen nebst Violine I. lesen den Auftakt: *fis gis*, statt *fis g*, und die Violine II. schliesst im fünften Takt mit *dis*. Unsere Ausgabe folgt den auch an dieser Stelle von Bach revidirten Singstimmen.

Cantate XCIII. (Seite 71.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.
Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„*Dominica* 5 *post Trinit.*
Wer nur den lieben Gott lässt walten
à
4 *Voc.* | 2 *Hautbois* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di Sig.* | *J. S. Bach.*"

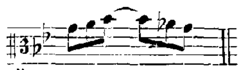
Dreifach vorhanden ist der Continuo. Von den beiden guten Stimmen steht die unbezifferte in Cmoll, die bezifferte in Bmoll. Weniger werthvoll ist die dritte Stimme, die wie die erste in Cmoll steht und ebenfalls Bezifferung trägt. Violine I. und II. finden sich doppelt, der Rest der Stimmen dagegen nur einfach. Sämmtliche Stimmen erweisen sich als vom Componisten sorgfältig revidirte Handschriften, und die Bezifferung der transponirten Stimme ist durchgängig autograph.

Wasserzeichen: **M. A.**

Als Bach in der Zeit seiner höchsten Meisterschaft sechs Choralbearbeitungen aus seinen Cantaten wählte, dieselben für Orgel arrangirte und bei Schübler in Zella durch den Druck veröffentlichte, entnahm er vorliegender Cantate den herrlichen Tonsatz, den er zu Vers 4 — Seite 87 — erfunden hatte. Jedoch, das Arrangement einer viel- und vollstimmigen Musik kann niemals Alles wiedergeben. Indem vor Allem die Stimmenführung getreu beibehalten werden musste, kam die harmonisch-rhythmische Begleitung des Generalbasses in Wegfall*). Ausserdem wurden einige Verzierungen unterdrückt, die Bach für den Geschmack der Sänger und Instrumentalisten in den ausgeschriebenen Stimmen, nicht aber in seinen Partituren anzudeuten pflegte und in unserer Ausgabe schon seit längerer Zeit durch besondere Zeichen markirt werden.

In sehr verschiedener Gestalt findet sich Georg Neumark's allbekanntes Lied behandelt.
Wortgetreu: Vers 1, 4 und 7, — Seite 71, 87 und 94;
mit neuen Gedanken durchflochten: Vers 2 und 5, — Seite 83 und 90;
umgedichtet: Vers 3 und 6, — Seite 84 und 91.

Neben der Entstehungszeit 1657 für Lied und Melodie — von letzterer ist Georg Neumark ebenfalls der Verfasser — wird auch das Jahr 1652 genannt, obwohl mit weniger Wahrscheinlichkeit.

Seite 73, Takt 4, 5 und 6, sowie
Seite 77, Takt 2, 3 und 4. Die kleinen keilförmigen Zeichen über einzelnen Noten der Singstimmen sind eigenhändige Zusätze Bach's. Ihre Bedeutung dürfte Betonung sein. (Vergleiche Jahrgang 12, Johannespassion, Seite 70, Takt 4 und 7, desgleichen Seite 77, Takt 11.)
Seite 77, auf dem zweiten und dritten Achtel finden sich Quinten zwischen Oboe II. und Violine II.
Seite 80, Takt 4, zweite Hälfte des Taktes in Viola:  Siehe Tenor.
Seite 87. In den meisten Stimmen trägt der Satz die Überschrift: *Arie*, im Cmoll-Continuo dagegen: *Duett.*
Seite 88, Takt 7. Alle drei Continuostimmen lesen im dritten Viertel *b*, die gedruckten «sechs Choräle» dagegen *h*.
Seite 90, Takt 2. Tempobezeichnung verschieden; «*Furioso*» im Continuo, «*Allegro*» in der Singstimme.

---

* Vergleiche «Allgemeines» *A.*, Seite XIV.

Seite 90 liest C. von Winterfeld in seinem Evangelischen Kirchengesange Band III Seite 144 der Notenbeilagen: du darfst nicht meinen, dass dieser Gott im Schoosse sitze u. s. w., der sich mit stetem Glücke speist, bei lauter guten Tagen muss oft zuletzt, nachdem er sich an eitler Lust ergötzt, «*der Tod dem Tropfen sagen*». Die theils fehlende, theils ungenaue Interpunctation des Originales erschwert allerdings das Verständniss. Die Deutlichkeit der Worte: «*Der Tod in Töpfen!*» ist jedoch über jeden Zweifel erhaben, und nimmt, sehr sinnig, seine Beziehung auf die bekannte Erzählung vom Propheten Elisa, Könige 2, Cap. 4, Vers 40. Hiernach, sowie nach den musikalischen Einschnitten und Schlüssen war auch die Unordnung der Interpunctation zu berichtigen.

Über die harmonischen Eigenthümlichkeiten von zwei auffallenden Stellen, die sich
Seite 74, Takt 4, sowie Seite 93, Takt 6 und 7
finden, siehe den Abschnitt *B.* unter «Allgemeines», Seite XIX.

Cantate XCIV. (Seite 97.)

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Mit dem Umschlage fehlt auch der Titel. Die innere autographe Überschrift lautet:

„*J. J. Concerto Doīca 9 post Trinit. Was frag ich nach der Welt.*“

Die Schrift kennzeichnet sich durchweg als Concept, das stellenweis an grosser Unleserlichkeit leidet. Am Schlusse fehlt das übliche *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Dominica 9 post Trinit.*
Was frag ich nach der Welt
à
4 *Voc.* | *Travers.* | 2 *Hautbois* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* | *di Sig.* | *J. S. Bach.*“

Unter den Stimmen findet sich Violine I. und II. doppelt; dreifach der Continuo, einfach der übrige Theil. Der bezifferte, *Organo* überschriebene Continuo steht in C dur und ist durchgängig ein schön geschriebenes Autograph, das jedoch nicht alle Nummern der Partitur enthält. In den drei Arien Seite 104, 111 und 124, die hinsichtlich einer wirksamen Orgelbegleitung unstreitig als die bedürftigsten und schwierigsten bezeichnet werden müssen, finden sich ebenso oft wiederholte «*tacet*», durch die sich Bach die persönliche Lösung und Ausführung dieser wichtigen Aufgabe vorbehielt*). Ausser dieser Stimme rührt noch Folgendes von der Hand des Componisten her: in der Flöte der Schlusschoral, und in der Oboe I., sowie im Soprane die grössere Hälfte der Arie Seite 124. Im Ganzen scheinen die Stimmen aus sehr verschiedener Zeit zu stammen. Sie zeigen wenigstens sehr verschiedene Schrift und keinesweges einheitliche Wasserzeichen. Den heraldischen Adler führen die älteren Theile: Oboe I. und II., Violine I. und II., Viola, die vier Singstimmen und der bessere *D*-Continuo. Dagegen ist das Zeichen in der autographen Orgelstimme **M A**; in der Flöte eine

*) Siehe «Allgemeines» *A.*, Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.

Eiche mit einigen Blättern und Eckern (wie auf deutschen Karten); und in den wenig werthvollen Doubletten der beiden Violinen und des Continuo in *D*: **I W I.**

Von dem Liede, das Georg Michael Pfefferkorn zum Verfasser hat und im Jahre 1667 entstand, hat Bach's Dichter nur drei Verse wortgetreu beibehalten, nämlich:

Vers 1 (Seite 97) und Vers 7—8 (Seite 127).

Einschaltungen — für Recitativ — begegnen wir im 3. und 5. Verse (Seite 107 und 115);

Umdichtungen in Vers 2, 4 und 6 (Seite 104, 111 und 117);

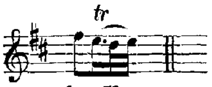
endlich einer eigenen Dichtung in der Arie für Sopran (Seite 124).

Der Name des Componisten der Melodie ist unbekannt. Als Quelle derselben gilt das Darmstädter Gesangbuch vom Jahre 1698.

Seite 97, Takt 1. Die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme für Orgel hat hier Pause, und ich bin der Ansicht, dass sich damit eine dem Componisten wohlbewusste Absicht verbindet.

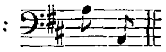
Seite 97, Takt 4. Letztes Achtel der Flöte in der Stimme: *g e*, statt *g fis e*, wie die Originalpartitur liest. Vergleiche Seite 100, Takt 3.

Seite 98, Takt 3. Der Eintritt des *c* ist in den verschiedenen Originalstimmen der Flöte, Oboe und Violine I. schwankend, d. h. bald hier, bald dort. Es erklärt sich aus der Undeutlichkeit der Originalpartitur, die das Richtige nur mit Mühe erkennen lässt.

Seite 98, Takt 4, zweites Viertel in der Stimme der Flöte: 

Es ist der Lesart der Originalpartitur, — wie oben Seite 97 Takt 4, — der Vorzug gegeben worden.

Seite 102, Takt 1, erste Hälfte. Continuo nach der Originalpartitur: *e fis g dis*, statt *e h g dis*. Autographe Correctur in den Stimmen, der Octaven mit der Flöte halber.

Seite 106, Takt 12. Letztes Viertel der Singstimme nach der Originalpartitur:  Die Originalstimme enthält die von Bach selbst verbesserte Lesart unserer Partitur.

Seite 108, Takt 19. Lesart des Textes nach der verbesserten Stimme. Die Originalpartitur liest: «*Oft bläst uns eine schale Luft*». Ähnliche Varianten zwischen Partitur und Stimme finden sich noch einige Male, sind aber nicht minder kleinlich als diese.

Seite 115 und 116, Recitativ. Nach der Originalpartitur lange Noten im Continuo, die jedoch in der autographen Orgelstimme in Viertelnoten umgeschrieben sind.

Seite 118, Takt 9—10. Siehe darüber *B.* «Allgemeines», Seite XX.

Seite 123, Takt 3—4. Siehe darüber *D.* «Allgemeines», Seite XXII.

Cantate XCV. (Seite 131.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der von einem der Copisten Bach's verfasste Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Domin:* 16 *post Trinit:*

Christus der ist mein Leben, sterben ist p

a

4 *Voci* | *Cornio* | 2 *Hautbois d'Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* | *di Sign: J. S. Bach.*"

Die Handschrift stammt aus der ehemals Gräflich Voss'schen Sammlung. Doppelt vorhanden ist der Continuo. Die unvollständig bezifferte Stimme steht in F dur, doch ist bei den Recitativen

die Singstimme mit notirt, so dass nöthigenfalls der Spieler des Generalbasses die Harmonien auch ohne Bezifferung richtig anschlagen konnte. Alle übrigen Stimmen haben sich nur in einfachen Exemplaren erhalten. Bach's Revision erweist sich hinsichtlich der Vortragszeichen als ziemlich sorgfältig, lässt aber im Notentexte selbst vielfach zu wünschen übrig. Augenscheinlich mangelte die Zeit dazu, weshalb auch Bezifferung und Revision der Orgelstimme so unvollständig blieb. Hier ist die Arie Seite 145 nicht allein unbeziffert, sondern auch hinsichtlich des Notentextes geradezu unbrauchbar. Grund genug, den Organisten von dem Versuch, eine Begleitung ohne Bezifferung zu wagen, durch die beigefügte Bemerkung: «*senza l'Organo*» abzuhalten. (Siehe darüber des Näheren unter «Allgemeines» *A.*, Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen der Originalstimmen, unkenntlich.

Der Text der Cantate ist aus vier verschiedenen Kirchenliedern durch verbindende Worte zusammengestellt, und entlehnt:

(Seite 131) aus: «*Christus, der ist mein Leben*» Vers 1 (gedichtet von Simon Graf, componirt von Vulpius);

(Seite 138) aus: «*Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin*» Vers 1 (gedichtet und componirt von Dr. Martin Luther 1524);

(Seite 142) aus: «*Valet will ich dir geben*» Vers 1 (gedichtet von Valerius Herberger 1613, componirt von Melchior Teschner 1613); endlich

(Seite 153) aus: «*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*» Vers 4 (gedichtet von Nicolaus Hermann 1560 nach dem Lateinischen des Augustinus: *Turbabor, sed non pertubabor.* Die Melodie stammt aus dem Frankfurter Gesangbuch vom Jahre 1569).

Seite 131 liest die Viola auf dem letzten Achtel *fis*, statt *d*. Vergleiche Seite 135, Takt 5.
Seite 132, Takt 10. Das *e* der Viola erscheint zum *f* des Altes sehr befremdlich und bleibt fraglich.
Seite 132, Takt 14, Violine II.: *g*, statt *fis*.
Seite 133, Takt 4, Oboe II. (dem Klange nach): *a c* «*h*» *fis*, statt *a c a fis*.
Seite 134, Takt 14, Viola: *c e* «*g*» *c*, statt «*a*». Vergleiche Seite 131, Takt 6.
Seite 135, Takt 5, Oboe I. Die drei letzten Noten stehen um einen Ton zu hoch.
Seite 135, Takt 11, Viola: *h* «*c*» *f h e*, statt «*d*».
Seite 136, Takt 7, Viola auf dem dritten Viertel: *g d*, statt *a d*. Vergleiche Seite 131, Takt 2.
Seite 143, Takt 7, beide Oboen auf dem zweiten Viertel: «*fis*» *cis d*, statt «*e*».
Seite 143, Takt 7 in beiden Continuostimmen: *gis h* «*d*» *g*.
Seite 146, Takt 2 und 3, Violine II. Der ganze Takt um eine Terz zu hoch. Siehe Seite 150, Takt 9 und 10.
Seite 147, Takt 3, Viola: statt der Pause auf dem zweiten Viertel eine Wiederholung der beiden vorhergehenden Achtelnoten: *g e*.
Seite 148, Takt 10, Viola *fis d*, statt *d d*.
Seite 151, letzter Takt in Viola: *fis e* dreimal, statt *fis fis*.
Seite 154, Takt 2 in Viola und Tenor letztes Viertel: *h*, statt *g*.

Cantate XCVI. (Seite 157.)

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;

b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Ein alter Umschlag trägt die Aufschrift:

„*Concerto* | *Dominica* 18 *post Trinit:*
Herr Christ der einge Gottes Sohn p
a
Traversiere | 2 *Hautbois* | 2 *Violini* | *Viola* | *Canto, Alto, Tenor, Basso e Continuo*
di J. S. Bach.“

Die Partitur selbst führt die innere Überschrift:

„*J. J. Doica* 18 *post Trinitatis Herr Christ der einge Gottes Sohn*“

sowie am Schlusse das Zeichen:

„*S. D. G. Fine.*“

Ihrem äusseren Erscheinen nach ist die Schrift zwar keine Reinschrift des Meisters, aber dennoch im Ganzen ziemlich klar und deutlich. Auf der Rückseite des Umschlages geklebt findet sich noch der Rest einer bezifferten Orgelstimme in *Es*, deren Benutzung für die Bassarie Seite 180 besonders deshalb sehr erwünscht war, da die bezifferte Stimme der Thomana gerade an dieser Stelle durch Schreibversehen verunglückt ist.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel des Umschlages stimmt mit jenem der Originalpartitur fast buchstäblich überein. Unter den dort verzeichneten Stimmen findet sich nur der Continuo doppelt. Beide Stimmen, auch die bezifferte, stehen in *F*. Sämmtliche Stimmen sind vom Componisten genau revidirt, auch in einigen Lesarten, — worüber weiter unten nachzusehen ist, — wesentlich verbessert. Was denselben aber im vorliegenden Falle wieder einmal ganz besondern Werth verleiht, das sind die Aufklärungen hinsichtlich der Instrumentirung, welche weder die Partitur, noch die verschiedenen Titel erschöpfend angeben.

Die Partitur verzeichnet die Flöte im ersten Chore mit dem *G*-Schlüssel auf der ersten Linie, was mit der *Flauto traverso* niemals geschicht. Man müsste also, anderweitig vorkommenden, gleichen Fällen gemäss, auf die beabsichtigte Mitwirkung einer Schnabelflöte *(Flûte à bec)* schliessen; allein die Originalstimme trägt im ersten Chore die Überschrift: «*Flauto piccolo*», in der Arie Seite 175 dagegen: «*Traverso Solo*». Auch ihr Schweigen im Schlusschorale, das ebenfalls aus der Originalstimme hervorgeht, dürfte wohlüberlegte Absicht sein, indem dadurch der Gedanke eines allmähligen Sich-hinab-senkens der Töne aus höchster Höhe in tiefere Lagen poetischen Ausdruck findet. Allein, noch heutigen Tages wird man schwerlich — besondere theatralische Effecte abgerechnet*) — die Pickelflöte ohne achtfüssige Unterlage benutzen. In den meisten Fällen geschieht es durch eine gewöhnliche Flöte *(Flauto traverso)*, doch kann der 8 Fusston auch in anderer Weise ergänzt werden. So lässt Bach in der Cantate: «*Ihr werdet weinen und heulen*», einer Cantate, die demnächst veröffentlicht werden wird, die Pickelflöte durch das Solo einer gewöhnlichen Violine (oder Flöte) unterstützen. Im vorliegenden Falle geschieht es, der Originalstimme nach, durch eine in Ddur stehende

*) wie z. B. in Weber's Freischütz und Meyerbeer's Hugenottenlied.

Violino piccolo. Sowohl diese letztgenannte Stimme, als auch die gemeinschaftlich auf einem Blatte niedergeschriebenen «autographen» Zusätze für «*Corno*» und «*Trombona*» vervollständigen die Zahl der durch die Titelblätter genannten Stimmen als Ergänzungen wesentlichster Art. Autograph ist noch in sämmtlichen Stimmen der Schlusschoral, und in dem unbezifferten Continuo Alles von Seite 172 Takt 2 bis zu Ende des Werkes.

Das Wasserzeichen der Originalstimmen ist ebenfalls ein Halbmond.

Noch ist zu bemerken, dass vorliegende Cantate auch in unvollständigen Abschriften vorkommt; so z. B. auf der Amalienbibliothek des Joachimsthales zu Berlin, desgleichen in der Bibliothek des Königlichen Institutes für Kirchenmusik ebendaselbst. In beiden Fällen beginnt das Werk mit dem Recitative Seite 174: «*O Wunderkraft der Liebe*», und hat denn auch unter diesem Namen allgemeinere Verbreitung in Catalogen gefunden . Eine selbstständige Cantate «*O Wunderkraft der Liebe*» von Bach giebt es demnach nicht. Dagegen begegnet man auf beiden letztgenannten Bibliotheken einer zweiten Composition des Textes: «*Herr Christ, der einge Gottessohn*», die mit einem sehr einfach gesetzten Chorale in G dur zu jenem Liede beginnt. Sie scheint ganz und gar unecht zu sein, und hat mit unserer Cantate, die durchweg den Stempel von Bach's Meisterschaft an sich trägt, nicht das Geringste gemein*).

Von dem im Jahre 1524 gedichteten Liede der frommen Sängerin Elisabeth Creutziger erscheinen hier

in wörtlicher Wiedergabe: Vers 1 und 5, Seite 157 und 184; und
in umgedichteter Form: Vers 2 und 3, Seite 174 und 175.
Der Text zu Recitativ und Arie Seite 180 ist freier Zusatz.

Als Componist der Melodie wird Andreas Knöpken *(Cnophius)* angegeben. Sie findet sich zuerst in Joh. Walther's Gesangbuch vom Jahre 1524.

Seite 159, Takt 4, sowie
Seite 175, Takt 1—4 sind bereits früher unter *B.* «Allgemeines» Seite XX besprochen worden.
Seite 175, Takt 15. Letzte Note der Flöte *c* (statt *d*). Vergleiche Seite 176, Takt 4, sowie Seite 177, Takt 10. Der Orgelpunkt — das beharrende *c* des Flötenthema's — ist in diesen Parallelen aufgegeben. Die beabsichtigte Abweichung wird durch Seite 177, Takt 2, wo sich die Stelle in D moll wiederholt, durch den buchstäblichen, autographen Zusatz «*e*» in der Originalpartitur ausdrücklich bekräftigt.
Seite 176, Takt 16. Die Originale lesen die vier Noten des zweiten Viertels in der Flöte einen Ton tiefer.
Seite 180, Takt 9 der Arie, sowie Seite 181, Takt 5 und 11 folgt unsere Ausgabe den Lesarten der von Bach verbesserten Stimmen. Die Originalpartitur notirt in den angezogenen Takten die betreffenden ersten Viertel nicht als punktirte Achtel und Sechszehntheile, sondern, — dem Thema der Violinen entgegen, — in gleichen Achtelnoten.
Seite 184, Takt 3. Der autographe Theil der Bassstimme liest die Stelle, — abweichend von der Originalpartitur, — eine Octave tiefer; mit dem Continuo also im Einklange. Ein offenbares Versehen.

Cantate XCVII. (Seite 187.)

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur im Besitze des Herrn Locker zu London;
b) die Originalstimmen auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

---

*) Ph. Spitta ist in seinem grossen, ausführlichen Werke über Bach derselben Meinung (Siehe Band 1, Seite 800—801).

a) Die Originalpartitur.

Dieselbe wanderte im Jahre 1820 aus Leipzig in den Besitz eines Herrn Stumpff. Der gegenwärtige Besitzer ist, wie schon oben erwähnt, Herr Locker zu London. Bedenken wir, wie so viele werthvolle Autographe Bach's, — von deren Existenz man weiss, — in unserm deutschen Vaterlande theils verborgen, theils zur Benutzung verweigert werden, so verpflichtet die freundliche Bereitwilligkeit eines Ausländers, dem deutschen Namen ein Ehrendenkmal setzen zu helfen, die Mitglieder unserer Gesellschaft zu um so grösserem Danke. Dem schwierigen Geschäft einer bis in's Kleinste gehenden Collation unterzog sich Herr Eduard Dannreuther in London, und durch gütige Vermittelung des Herrn Professor Dr. Spitta in Berlin konnte der Redaction in letzter Stunde noch die mit grosser Sorgfalt und Treue gefertigte Arbeit mühsamen, zeitraubenden Fleisses zur Benutzung überlassen werden. Möge dem Redacteur hiermit verstattet sein, im Namen der Gesellschaft den genannten Herren vollste Anerkennung in öffentlichem Danke aussprechen zu dürfen. Doch zur Sache!

Der Titel des alten Umschlages enthält Folgendes von Bach's Hand:

„*Nr.* 71 (in schwarzer Dinte) $\frac{6}{20}$ (in rother Dinte).
(Schwarz) *In allen meinen Thaten p*
a
4 *Voci* | 2 *Hautb:* | 2 *Violini* | *Viola* | *Continuo*";
von fremder Hand (roth)
„$\frac{6}{20}$ *di J. S. Bach.*"

Am Schlusse der Partitur findet sich das übliche *S. D. Gl.* des Componisten und die Jahreszahl 1734.

In dem bibliographischen Berichte des Herrn Dannreuther, den er über das Autograph gegenüber einer nach den Berliner Originalstimmen gefertigten Abschrift ertheilt, heisst es wörtlich: «Einige offenbare Schreibfehler ausgenommen, beziehen sich die Abweichungen meistens auf, beim Ausschreiben der Stimmen, beigefügte Triller, Vortrags- und Tempobezeichnungen, — so dass also die Stimmen als maassgebend anzunehmen sind. Bemerkenswerth ist das *Allabreve* der Partitur Seite 187 und 218*). Der Handschrift nach rührt die Bezeichnung Trauungs-Cantate, resp. ««nach der Trauung»» über Vers 7 gewiss nicht von Bach her.»

b) Die Originalstimmen.

Auf einem Umschlage tragen sie in flüchtigen Schriftzügen nachstehenden autographen Titel:

„*In allen meinen Thaten*
a
4 *Voc.* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo*
di J. S. Bach."

In dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses von C. Ph. E. Bach sind nur diese Stimmen, — nicht die Partitur, — Seite 71 erwähnt.

Einfach vorhanden sind: Hautbois I., II., Viola, Canto, Alto, Tenore und Basso; doppelt: Violine I. und II. Alle diese Stimmen sind von Bach auf das Sorgfältigste revidirt, und Folgendes von

---

*) Siehe darüber «Allgemeines» *D.*, Seite XXII und XXIII.

ihm selbst geschrieben: in Oboe I. und II. Vers 8 und 9; in Violine II. Vers 9, und in Viola 5, 6 und 9. Ein durchgängig schönes Autograph ist ausserdem die Stimme der Violine I., die das Solo zu Vers 4 enthält. (NB. Das letztere fehlt in der Doublette.)

Ausführlicher aber, als von den bereits besprochenen Stimmen, muss von den 4 Grundstimmen berichtet werden. Ursprünglich bestanden sie aus Folgendem: 1) *Continuo pro Bassono e Violoncello* (sehr genau revidirt), 2) *Continuo (pro Violone)*, 3) *Organo* in *As*, beziffert.

Von diesen Stimmen muss die letztere, die Orgelstimme in *As*, als die bei Weitem wichtigste und interessanteste bezeichnet werden. In ältester Lesart enthielt sie nur Vers 1, 2, 5, 6, 8 und 9, während sich Vers 3, 4 und 7 mit «*tacet*» bezeichnet finden. Bei irgend einer Wiederholung des Werkes trat nun für diese Lücken die erste Ergänzung ein. Bach fand die nöthige Zeit, auf einer von ihm eigenhändig geschriebenen Einlage die für Vers 3 und 4 fehlende Bezifferung nachzutragen, so dass nun die darauf sich beziehenden «*tacet*» gestrichen werden konnten. Allein Vers 7 blieb auch diesmal noch unbeziffert. Endlich suchte der Meister bei einer dritten Gelegenheit Zeit zu finden, diese Lücke ebenfalls zu tilgen. Die Aufführung muss jedoch in einer Kirche stattgefunden haben, deren Chorton sehr hoch stand, denn Bach sah sich genöthigt, seine Absicht mit Anfertigung einer neuen, nach *G* zu transponirenden Orgelstimme zu verbinden. Er musste die Arbeit selbst thun. Das Transponiren war des Tonumfanges wegen mit vielen Schwierigkeiten und nothwendigen Änderungen verknüpft, und wir verdanken diesem Umstande

die vierte Grundstimme,

ein durchweg schönes, auf festem Notenpapier geschriebenes Autograph. Leider wurde die Arbeit aber auch bei dieser letzten Gelegenheit unterbrochen, und wir finden die neue, sehr sorgfältig behandelte Bezifferung nur bis Seite 223 unserer Ausgabe gediehen.

Nach Klarlegung dieser Verhältnisse liegt es auf der Hand, dass, so weit die Bezifferung der neuen Orgelstimme reicht, diese als die letztwillige des Componisten wiederzugeben war, die ältere Orgelstimme in *As* dagegen nur zur Aushülfe gebraucht werden durfte. Diese Aushülfe beschränkte sich in Vers 1—7 auf wenige Fälle. Als Beleg dafür sei Vers 4 erwähnt, wo nach der älteren Stimme folgende unzweifelhafte Lücken ausgefüllt wurden:

Seite 213, Takt 4, auf dem dritten Viertel mit 4 und $\substack{6\\4}$; im folgenden Takte auf dem letzten Achtel mit 6; in Takt 6 ebendaselbst auf dem zweiten Achtel mit 6; endlich
Seite 214, Takt 4, auf dem vierten bis sechsten Achtel mit 8 7 4 3.

Dagegen lieferte die ältere Stimme für die Bezifferung zu Vers 8 und 9 das einzige Material, da, wie schon gesagt, die neuere Stimme die Bezifferung mitten in Vers 7 abbricht.

Was nun die Änderungen in der Stimmenführung betrifft, denen wir in der neuen Orgelstimme begegnen, so fanden die Ursachen dazu bereits oben Erwähnung. Die Redaction musste von ihrer Benutzung gänzlich abstehen. Jedenfalls würde es zu grober Entstellung des Urbildes, wie es in der Originalpartitur vorliegt, geführt haben, hätten diese «durch Noth gebotenen Änderungen» hier Aufnahme gefunden. Nur die Abweichungen der in *As* stehenden Orgelstimme wurden benutzt, da ihre Mittheilung zwar nicht für unsere heutigen Orgeln, wohl aber für unsere Contrabässe von Werth sind.

Nach diesen Bemerkungen, die sächlich genommen mehr bibliographischer und redactioneller Art sind, wenden wir uns noch einmal zurück, um auf die Bezifferung als solche etwas näher einzugehen.

Vergleicht man die in Ziffern übersetzte Orgelbegleitung der Verse 2 und 6 (Seite 210 und 218 ff.) mit jener auf Seite 336 und 339 zu denselben Tonstücken, so bietet dieser Vergleich das

Bild reicher Veränderung. Es sei darum betont, dass sämmtliche Bezifferungen der in Rede stehenden Cantate Autographien sind. Sie bestätigen meine Erfahrung, dass unter den Meistern der Blüthezeit evangelischer Kunst auch Bach inbetreff der nach Ziffern auszuführenden Begleitungen dem damals künstlerischen Brauche huldigte: *variatio delectat**). Bei näherem Eingehen bieten jedoch beide Orgelstimmen noch ein Mehreres und zugleich Interessantes für die Wandlungen, welche die meisterliche Composition erfahren hat. Wichtiger nämlich, als die oben erwähnten, eigentlich selbstverständlichen Ergänzungen sind jene Bezifferungen, die mit den darüber liegenden Harmonieen des Tonsatzes selbst im Widerspruch stehen, und sich nicht in die Abtheilung der Schreibfehler verweisen lassen. Indem diese Widersprüche sowohl in der älteren als neueren Stimme vorkommen, lassen sie ein Doppeltes erkennen:

1) dass unsere Vorlagen nicht den ältesten Notentext überliefern, sondern in Verbesserungen;
2) dass unsere Vorlagen nicht alle Verbesserungen enthalten, die Bach beabsichtigt haben mag. (Siehe die Hinweise weiter unten.)

Möglich, sogar wahrscheinlich, dass eine tief eingreifende Umarbeitung des vorliegenden Werkes niemals stattgefunden hat; aber summiren wir die aufgezählten Erscheinungen — wiederholte Aufführungen, allmähliges Ergänzen der Orgelstimme, Hinweise der Bezifferung auf ältere, verloren gegangene Lesarten des Notentextes —, so dürften sie in ihrer Gesammtheit zu der nahe liegenden Annahme berechtigen, dass die Zeitangabe der Originalpartitur $\frac{9}{20}$ 1734 sich weniger auf die Entstehung der Composition beziehen mag, als vielmehr auf das Datum der Schrift, oder auf eine besondere Begebenheit. Die Cantate hat bei ihrem sehr allgemeinen Inhalte ohne Zweifel viele Aufführungen erlebt. Gleichwie Cantate Nr. 100 «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*», mag sie manchem Hauptgottesdienst, mancher Hochzeit und feierlichen Gelegenheit zum heiligen Schmucke gedient haben. Aber, nachdem es dem so hochverdienten Biographen Bach's, Professor Spitta, gelungen ist, die Entstehungszeit der Cantate Nr. 70 «*Wachet, betet*» für das Jahr 1716 festzustellen, bin ich der Ansicht, dass die Composition vorliegender Cantate in dieselbe Zeit fällt. Sequenzen solcher Art, ich meine so unverhüllt, gleichsam so frisch, fromm, fröhlich, frei, wie sie Seite 198 Takt 2 bis Seite 199 Takt 1 eingeschlossen vorkommen, deuten schon ziemlich bestimmt auf eine frühere Periode; mehr aber noch der Schlusschoral, der siebenstimmig gesetzt, sein gleichzeitiges Pendant in dem siebenstimmigen Chorale der oben angeführten Cantate nicht verleugnen kann, ihn aber in technischer Vollendung kaum erreicht. In welcher Weise Bach dagegen in späterer Zeit den siebenstimmigen Satz für den Choral verwandte, davon giebt die Cantate 69 «*Lobe den Herrn*» — Jahrgang XVI Seite 325 — ein ebenso glänzendes als beredtes Zeugniss, das schon rein äusserlich genommen ein ganz anderes Bild darbietet. Die Wasserzeichen im Papiere, die im vorliegenden Falle ein **M A** erkennen lassen, sind zwar stets willkommene Anhaltspunkte für Ort und Zeit der Entstehung, aber dennoch nur berathende Stimmen. Leipzig war schon damals der Sitz des deutschen Binnenhandels und vertrieb seine Produkte nach allen Himmelsgegenden. Öfters aber hat Bach die Stimmen zu seinen Werken auch gänzlich erneuert, wie z. B. zur Matthäuspassion. Unter allen dazu gehörigen, so zahlreich erhaltenen Stimmen findet sich auch nicht eine, aus der man auf eine

*) Friedrich II. hatte einst, wie erzählt wird, ein Flötensolo componirt, worin der bezifferte Bass an einer Stelle die versteckte Gelegenheit bot, die Hauptstimme so zu begleiten, dass daraus ein zweistimmiger Canon entstand. Fasch errieth sofort die verschwiegene Absicht des Componisten, übertraf sie aber, indem er durch seine Begleitung den Canon wider Erwarten zu einem dreistimmigen machte. Höchlichst erstaunt und erfreut schenkte der grosse König der improvisirten, kunstreichen Variatio seines Meisters vollste Anerkennung. (Karl Friedrich Christian Fasch von Zelter. Berlin 1801, Seite 48.)

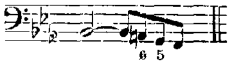
frühere Bearbeitung schliessen könnte, und doch ist dem so, wie Kirnberger's Partitur beweist. Ein ähnlicher Fall dürfte hier vorliegen, da Alles, was bisher berichtet wurde, zusammenstimmt, und äussere wie innere Gründe auf eine frühere Entstehung hindeuten.

1) Hinweise der Bezifferung auf ältere Lesarten, entnommen der Orgelstimme in *As*.

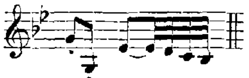
Seite 193, Takt 1 }
Seite 201, Takt 2 } viertes Viertel: $\overset{7}{es}$ $\overset{7}{a}$.
Seite 218, Takt 5 und 8. Vergleiche den Notentext daselbst mit der Bezifferung, wie sie der Abdruck nach der älteren Orgelstimme Seite 339 Takt 5 und 8 mittheilt.

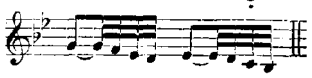
2) Hinweise der neueren Bezifferung auf unausgeführte Änderungen und Verbesserungen.

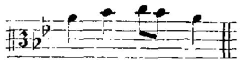
Seite 196, Takt 4, zweite Hälfte: $\frac{6}{4}$ 5 6 (statt $\frac{6}{4}$ 6).
Seite 218, Takt 7, viertes Achtel *d*, beziffert mit $\frac{7}{5}$♯.

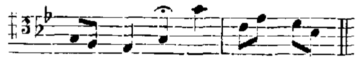
Seite 218, letzter Takt: .

3) Ältere Lesarten der Stimmen (die durch spätere autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 217, drittes Viertel:  Die Originalpartitur liest dafür besser:

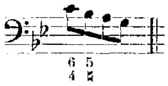


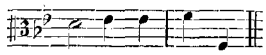
Seite 230, Takt 9, Alt:  NB. *a b* verdeckte Octaven mit dem Bass.

Seite 230, Takt 8 und 9, Tenor: 

4) Ältere Lesarten der Originalpartitur (verbessert und verdrängt durch neuere in den Originalstimmen).

Seite 198, Takt 2 bis Seite 199, Takt 4; ferner
Seite 207, Takt 3 bis Seite 208, Takt 4 schliesst sich die Orgel nicht dem Fagott, sondern dem Violoncell und Contrabass im Einklange an.
Seite 212, Vers 3. Mit der Partitur lesen auch die drei älteren Grundstimmen lang gehaltene Töne. Bach pflegte dagegen in späteren Jahren — (weniger zwar in den Partituren als in den Stimmen) — die Accorde beim *Recitativo secco* als kurze Schläge zu notiren, wie in früheren Jahrgängen wiederholt bemerkt worden ist. (Matthäuspassion Seite 22 des Vorwortes, Jahrgang V$^{\text{I}}$ Seite 35 des Vorwortes unter *D.*, und anderwärts.) Auch dieser Umstand deutet auf die neuere Entstehung der Orgelstimme in *G*, die allein die wiedergegebene kurze Notirung enthält.

Seite 214, letzter Takt nach Partitur und älterer Stimme: 

Seite 217, Takt 6 des Recitatives. Viola: 

Seite 223, Takt 5, Continuo. Die älteren Stimmen lesen mit der Partitur das erste Achtel eine Octave tiefer.
Seite 224, Takt 18, Continuo. Einige ältere Stimmen lesen mit der Originalpartitur übereinstimmend *ges* auf dem fünften Achtel.
Seite 226, Takt 3, desgleichen
Seite 227, Takt 2 liest Oboe I., beide Male auf dem zweiten Viertel, (statt).

5) Fragliches.

Seite 195, Takt 2, desgleichen
Seite 203, Takt 2 finden sich auf dem letzten Viertel zwischen Viola und Orgel Octavenfortschreitungen.

Seite 202, Takt 1, viertes Achtel in Viola *c*, statt *d*. Vergleiche Seite 194, Takt 1.
Seite 215, Takt 8, erstes Achtel in der Violine *a*, statt *as*. Siehe dagegen die Bezifferung, nach welcher das ♭ vor *a* als selbstverständlich hinzugefügt worden ist.

Die Redaction könnte hier abschliessen. Allein, wie schon anfänglich bemerkt wurde, ging die Collation nach der Originalpartitur erst in letzter Stunde ein. Da der Druck bereits begonnen hatte, so konnte die verbesserte Lesart der Originalpartitur zur Seite 217 (siehe oben unter 3) in einige Exemplare der Auflage nicht mehr eingetragen werden. Auch etliche Vorschläge — sechs an Zahl —, die als Accente markirt sind, erwiesen sich nachträglich als Eigenthum der Originalpartitur. Man findet dieselben Seite 223, Takt 2 und 4, sowie Seite 224, Takt 14, 16, 22 und 23.

Cantate XCVIII. (Seite 233.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Nachstehend der autographe Titel auf dem Umschlage der Originalpartitur:

„*Dominica* 21 *post Trinit.*
Was Gott thut, das ist wohlgethan
à
4 *Voci* | 2 *Hautbois* | *Taille* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di*
Joh: Sebast: Bach."

Innere Überschrift:

„*J. J. Doica* 21 *post Trinitatis Concerto.*"

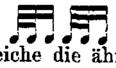
Am Schlusse — nach der Arie «*Meinen Jesum lass ich nicht*» — finden sich die üblichen Zeichen: «*Fine S. D. G.*», welche die Vollständigkeit des Werkes, trotz seines auffallenden Abschlusses, verbürgen. Auch in den meisten Stimmen findet sich ein ausdrückliches, bei Stimmen anderer Werke nicht allzu häufig vorkommendes «*Fine*» angemerkt, um wahrscheinlich die Musiker in diesem besonderen Falle nicht im Ungewissen zu lassen. Offene Frage bleibt freilich die Veranlassung dazu, für deren Beantwortung manche Vermuthung nahe liegen dürfte, ohne dass ich indess darauf eingehen möchte. Der sehr flüchtig hingeworfenen, oft sehr unleserlichen, durchcorrigirten Handschrift gegenüber war die Benutzung der Originalstimmen sehr willkommen. Letztere tragen auf dem Umschlage einen von C. Ph. E. Bach geschriebenen Titel, der in allem Wesentlichen mit dem vom Componisten zur Originalpartitur gefertigten übereinstimmt. In einfachen Exemplaren haben sich erhalten: die vier Singstimmen, die drei Oboen und Viola; doppelt: die beiden Violinen. Der Continuo, dreifach vorhanden, steht zweimal in *B*, und einmal mit unvollständiger Bezifferung in *As*, jedoch ist hier bei den Recitativen die Singstimme als Ergänzung eingetragen. Autographe Theile sind: in Violine I. die Arie Seite 246, die auch, nebst einigen Takten des vorangehenden Recitatives, in einer der unbezifferten Continuostimmen als Bach'sche Handschrift vorkommt; endlich in dem zweiten *B*-Continuo die letzten 29 Takte.

Die Wasserzeichen sind in Partitur wie Stimmen unklar.

Was den Text betrifft, so ist von dem schönen, allbekannten Liede Samuel Rodigast's nur der

erste Vers benutzt. Die Melodie stammt gleichwie das Lied aus dem Jahre 1675 und hat Severus Gastorius zum Verfasser.

Seite 241, im 6ten Takte des Recitatives lesen Partitur und Stimme *g* (Septime) zu dem Worte: «kein». Die Note mag bei der Eile des Niederschreibens um eine Stufe zu tief gerathen sein.

Seite 244, Takt 17 ist die Eintheilung in der Oboe originaliter:  (statt:), und verursacht dadurch Quinten mit dem Sopran. Vergleiche die ähnliche Stelle Seite 245, Takt 2.

Als Nachtrag zu dem Abschnitte «Allgemeines» *B.* sei noch bemerkt, dass sich auch hier, in vorliegender Cantate, manche Eigenthümlichkeit im Notentexte und in der Bezifferung findet. Dahin gehören z. B.

Seite 234, Takt 2 das letzte Achtel *a* in der Viola. Die an sich deutliche Note ist in der Originalpartitur ausserdem noch durch ein beigefügtes, buchstäbliches *a* bekräftigt. Vergleiche auch Seite 236 Takt 4, Seite 239 Takt 5 u. s. f.

Seite 234, Takt 5 das erste Achtel *a* in der Viola. Vergleiche Seite 236 Takt 7, und Seite 241 Takt 3.

Seite 237, Takt 2 die durchgehenden Harmonien der Orgel auf dem dritten Viertel. (Siehe Ähnliches in der Cantate 96, Seite 159 Takt 4 auf dem neunten Achtel.)

Seite 240, Takt 7 das erste Achtel *g* in der Viola als Nebennote.

Cantate XCIX. (Seite 253.)

Vorlagen:

a) die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;

b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Nach manchem Wechsel ihres Besitzers ward sie vor Kurzem von Seiten des Herrn Dr. Wagener, Professor an der Universität Marburg, nebst anderen höchst werthvollen Originalen, — darunter das sogenannte Volkmann'sche Autograph des Wohltemperirten Clavieres, — der Königlichen Bibliothek zu Berlin zum Geschenk gemacht. Ein Umschlag verzeichnet nachstehenden autographen Titel:

„*Dominica* 15 *post Trinit:*
Was Gott thut, das ist wohlgethan
a
4 *Voci* | 1 *Traversière* | 1 *Hautbois* | 2 *Violini* | 1 *Viola* | *e Continuo* | *di* |
Joh: Sebast: Bach."

Innere Überschrift:

„*J. J. Do ca* 15 *post Trinit. Was Gott thut das ist wohlgethan.*"

Abschluss:

„*Fine. S. D. G.*"

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage trifft mit jenem der Originalpartitur überein. Doppelt vorhanden ist nur der Continuo, einmal in *G*, einmal unvollständig beziffert in *F*. Die übrigen Stimmen, — zu denen sich eine «autographe» Stimme für Horn gesellt, — finden sich nur einfach vor. Ausser dieser autographen Hornstimme erweist sich — mit Ausnahme des *F*-Continuo —

alles Das als Handschrift des Meisters, was «nach» dem ersten Chore folgt. Der transponirte Continuo dagegen zeigt in den Theilen nach dem ersten Chore keine Spur einer Revision, und ist deshalb sehr fehlerhaft. Dem Meister war offenbar die Zeit ausgegangen. Wiederholte «*tacet*» am Kopfe der einzelnen, unbezifferten Nummern deuten darauf hin, dass es unter solchen Umständen Bach's Wunsch und Wille sein musste, diese sämmtlichen Stücke, — also Alles, was dem Eingangs-Chore folgt, — selbst zu begleiten. (Siehe «Allgemeines» *A.*, Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

Von dem Original-Wortlaut des Gedichtes erscheint nur Vers 1 im ersten Chore (Seite 253) und Vers 6 im Schlusschorale (Seite 276) in unveränderter Sprache. Die übrigen Verse mag Bach selbst, oder einer seiner Dichter umgedichtet haben.

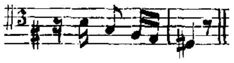
Seite 257, Takt 2, Flöte. Beide Verzierungen, Triller wie *groppo*, finden sich ausschliesslich in der Originalpartitur. Näheres darüber siehe in dem Abschnitte *C.* unter «Allgemeines».

Seite 259, Takt 5, fünftes Achtel in Viola *d*, statt *g*; ein Schreibfehler, den Seite 253 Takt 2 berichtigt.

Seite 261, Takt 4 und 7. Die Originalpartitur enthält hier einige Verbesserungen angedeutet, die sich Bach für die spätere Umarbeitung des Werkes angemerkt haben mag. Unsere Ausgabe folgt jedoch um so mehr den älteren, in den Originalstimmen beibehaltenen Lesarten, da die neueren in endgiltiger Gestalt in Cantate 100, Seite 297—298 zu finden sind.

Seite 267, Takt 14, Tenor. Lesart nach der hier von Bach eigenhändig ausgeschriebenen Stimme, während die Originalpartitur die drei Noten als drei gleiche Achtel notirt. Takt 22, desgleichen auch später bei Wiederkehr des Thema stimmen dagegen die Originale wieder überein, und zwar im Sinne der bevorzugten Lesart.

Seite 270, Takt 4, Tenor. Lesart nach der Stimme. Partitur ein Triller ohne Nachschlag.

Seite 271, Takt 11, Tenor. Lesart nach der Stimme. Die Partitur liest: 

Seite 272, Takt 9, Sopran. Autographe Stimme: , Partitur: .

Cantate C. (Seite 279.)

Sämmtliche nachstehend verzeichnete Vorlagen, die wir der Übersicht halber in drei Gruppen theilen und aufzählen wollen, sind Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

a) Die Originalpartitur;

b) die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen;

c) die von ihm revidirten Stimmen seiner Copisten.

a) Die Originalpartitur.

Wir lesen auf einem besonderen Umschlage den autographen Titel:

„*Was Gott thut, das ist wohlgethan.*

a

4 *Voci* | 2 *Corni da Caccia* | *Tympalles* | 1 *Traversa* | 1 *Oboe d'Amore* |

2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di*

J. S. Bach."

Ebendaselbst findet man von C. Ph. E. Bach folgende Zusätze, resp. Erläuterungen, die für Jemand niedergeschrieben zu sein scheinen, der das Werk behufs einer Aufführung geborgt hatte.

„NB. Kan nicht wohl parodirt werden.

V. 1 *Tutti* | *V.* 2 *Duetto, Alto und Tenore mit einem Bass-Thema.* | *V.* 3, *Canto und Flauto solo (wird, wie die ganze Stimme mit der concertirenden Violin gespielt; alle* 32 *Theile werden gezogen.)* | *V.* 4, *Basso mit* 2 *Violinen und Viola.* | *V.* 5, *Alto, mit Hautb. d'amour (NB. muss zur ordin. Hautb. gemacht werden.)* | *V.* 6 *Tutti.*"

Innere Überschrift (wieder autograph):

„*J. J. Was Gott thut, das ist wohlgethan, a* 2 *Corni, Tymbal,* 1 *Trav.* 1 *Hautb.* 2 *Violini,* 1 *Viola,* 4 *Voci e Cont.*"

Abschluss: «*Fine. S. D. Gl.*»

Wasserzeichen: **M A.**

b) Die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen.

Dieselben bekunden durchweg äusserste Sorgfalt. Die Note ist schön, gross und deutlich, das Papier fest und stark. Je einfach vorhanden, sind es im Ganzen 14 an Zahl, nämlich: «*Corne I*, *Corne II*, *Tympales*, *Traversière*, *Hautbois d'Amour* (in *A*), *Violino I*, *Violino II*, *Viola*, *Continuo pro Violoncello*, *Continuo pro Violone*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore* und *Basso*». Leider sind zwei dieser Stimmen, Alt und Tenor, in dem Duette Seite 307 durch Veränderungen in der Textunterlage verunziert, die ihren Urheber — C. Ph. E. Bach — leicht erkennen lassen.

c) Die vom Componisten revidirten Stimmen seiner Copisten.

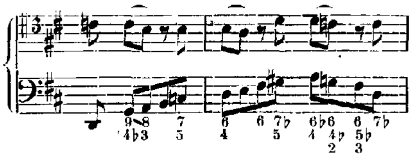
Die Anzahl dieser Stimmen beträgt ebenfalls vierzehn, doch fehlen hier die Singstimmen, während die Violinen doppelt vorliegen und der Continuo sogar vierfach vertreten ist. Einen besondern Werth haben jedoch nur die zuletzt genannten vier Grundstimmen, da sie auf verschiedene Wiederholungen des Werkes hinweisen, und — gleichwie Cantate 97 — die Nothbehelfe so mancher ersten Aufführung hinsichtlich der Orgelbegleitung, sowie die spätere Abstellung derselben deutlich erkennen lassen. Zu den älteren Grundstimmen gehören der Continuo in *G*, sowie eine «*Organo*» überschriebene, bezifferte Stimme in *F*, in der nicht allein die Bezifferung, sondern auch der Anfang der Notenschrift, dreizehn Takte lang, von Bach's Hand herrührt. In dieser Stimme sind noch Vers 2, 3 und 5 mit «*tacet*» bezeichnet, während der Continuo in *G* bei Vers 3 und 5 die Schattirung von 8 und 16 Fusston, oder anders ausgedrückt, zwischen Violoncell und Contrabass nicht kennt. Die beiden neueren «*Organo*» überschriebenen, «durchgängig» bezifferten Grundstimmen lehnen sich dagegen den unter *b*) verzeichneten autographen Stimmen auf's engste an, und stehen ebenfalls in *F*. Den Vorzug unter beiden verdient jedenfalls die auf starkem, vergilbtem Papier geschriebene Stimme, welche Bach's Revision nicht allein in der Bezifferung, sondern auch in den Vortragszeichen bekundet. So ist z. B. das «*piano sempre*» im dritten Verse (Seite 310) allein ihr autographes Eigenthum u. s. f.

Wasserzeichen: ein Doppeladler, der jedoch in dem dicken Papier der autographen Stimmen kaum zu erkennen ist. Auch das Zeichen **M A** kommt vor.

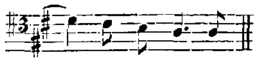
Das Gedicht von Samuel Rodigast hat Bach in dieser letzten und bedeutendsten Composition unter den drei Cantaten gleichen Namens vollständig, und im Wortlaute unverändert beibehalten.

1) Ältere Lesarten der unter *b*) und *c*) verzeichneten Stimmen (die durch neuere, unverkennbar autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 309, Takt 3 und 4. Tenor. Orgel.



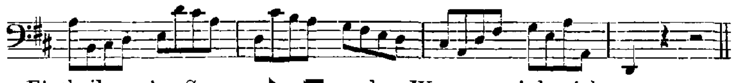
Seite 309, Takt 17, Tenor:



2) Ältere Lesarten der Originalpartitur (verbessert und verdrängt durch neuere in den autographen Stimmen).

Seite 309, Takt 14, Continuo. Die Achtel 4, 5, 6 und 7 stehen eine Octave tiefer.

Seite 309, Schluss:



Seite 311, Takt 11. Eintheilung im Sopran zu den Worten «wird mich».

Seite 313, Takt 5. Sechstes Achtel der Flöte absteigend: *c h a g* (statt *cis h ais h*).

Seite 313, Takt 6. Letztes Achtel des Sopranes (statt).

Seite 327, Takt 3 und 4. Oboe ohne Pausen im Einklange mit Flöte und Violine.

3) Fragliches.

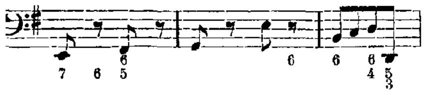
Seite 280, Takt 4, sowie Seite 288, Takt 5, drittes Viertel. Die falschen Quinten zwischen Violine I. und Viola finden sich Seite 305, Takt 1 vermieden.

Seite 307, Takt 18. Die zweite der neueren, auf hellerem, dünnerem Papier geschriebene Orgelstimme, die im Ganzen wenig Bach'sche Revision zeigt und manches Fehlerhafte enthält, beziffert hier (wie auch drei Takte später im Nachspiel) die ersten drei Achtel *cis h ais* mit dem sentimentalen Gang $8\ {}^{6\natural}_{4}\ {}^{6}_{5}$.

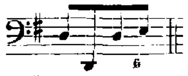
Seite 325. Bei der Wiederholung finden sich in der Originalpartitur (in den Stimmen dagegen nicht) folgende kleine Abweichungen: Violine II., Takt 1 erstes Achtel *g*, statt *fis*; Horn II. Takt 3 zweites Viertel *c d c*, statt *c h c*; Continuo, Takt 3 fünftes Achtel *cis*, statt *c*.

4) Hinweise auf ältere, nicht mehr erhaltene Lesarten aus der Bezifferung der älteren Orgelstimme.

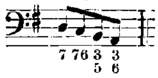
Seite 316, Takt 6, 7 und 8:



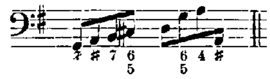
Seite 316, Takt 21:



Seite 318, Takt 20:



Seite 328, Takt 1:



Berlin, im September 1875.

Wilhelm Rust.

Cantate

Am ersten Weihnachtsfesttage

über das Lied:

„Gelobet seist du, Jesu Christ"

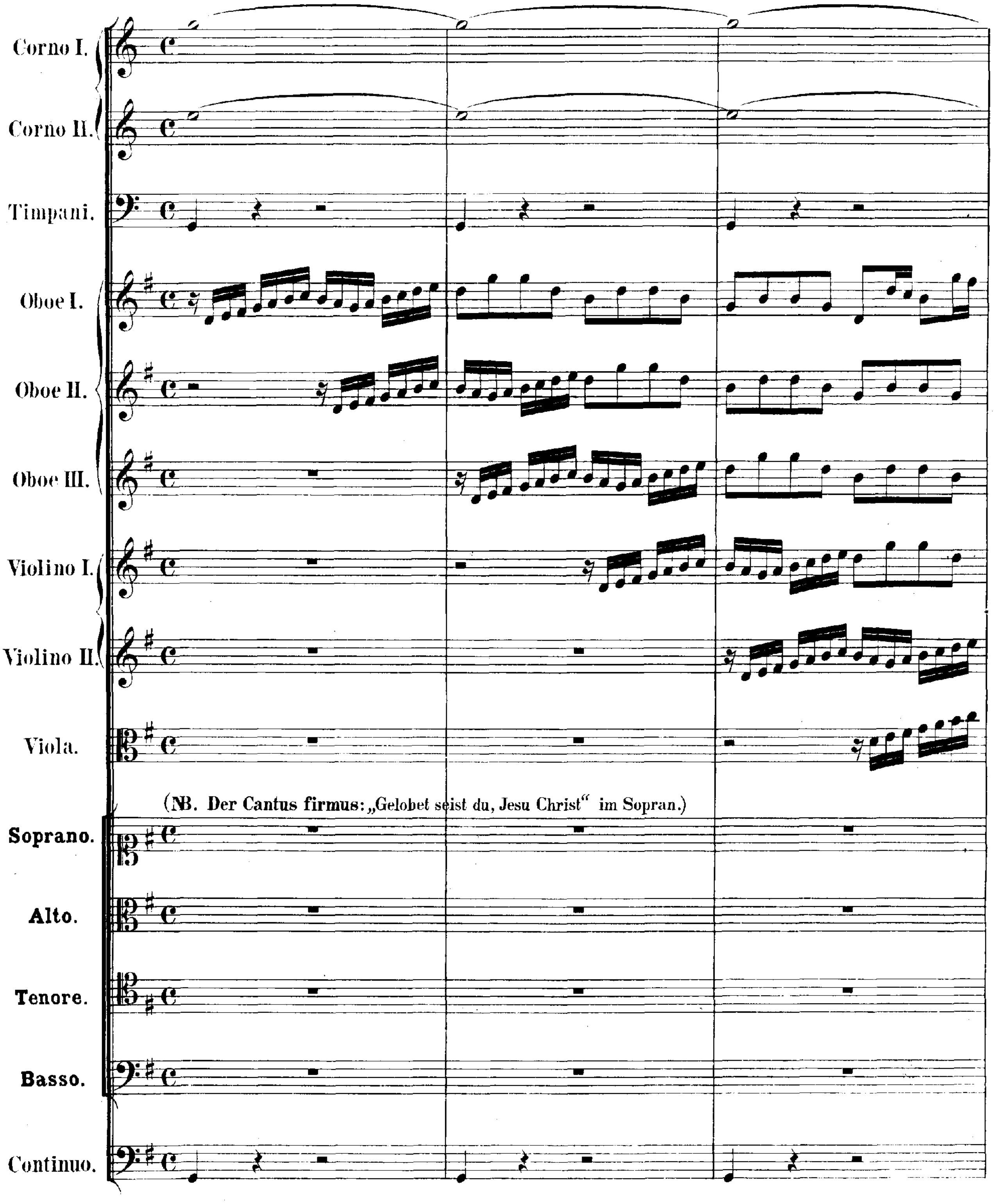
von

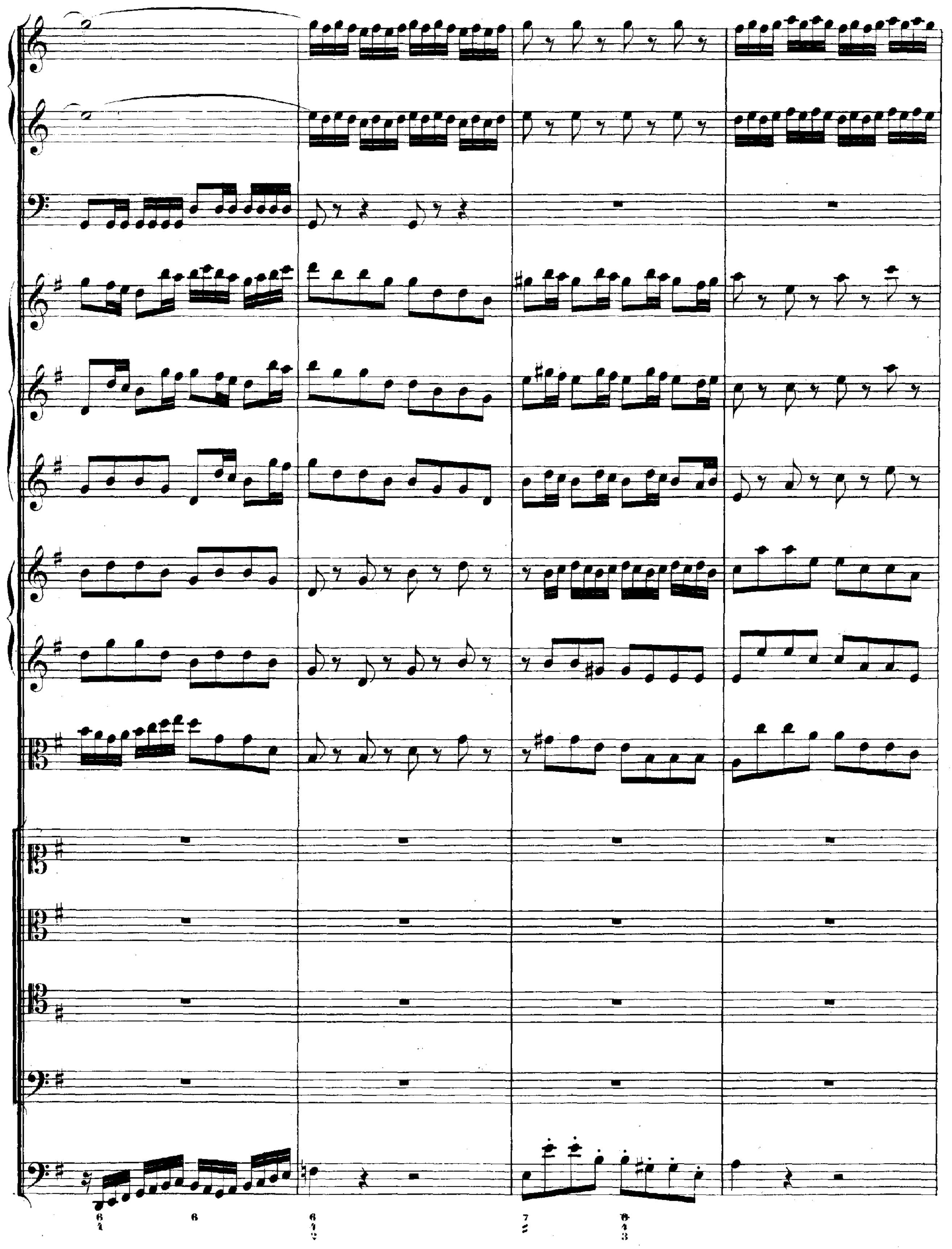
Dr. Martin Luther.

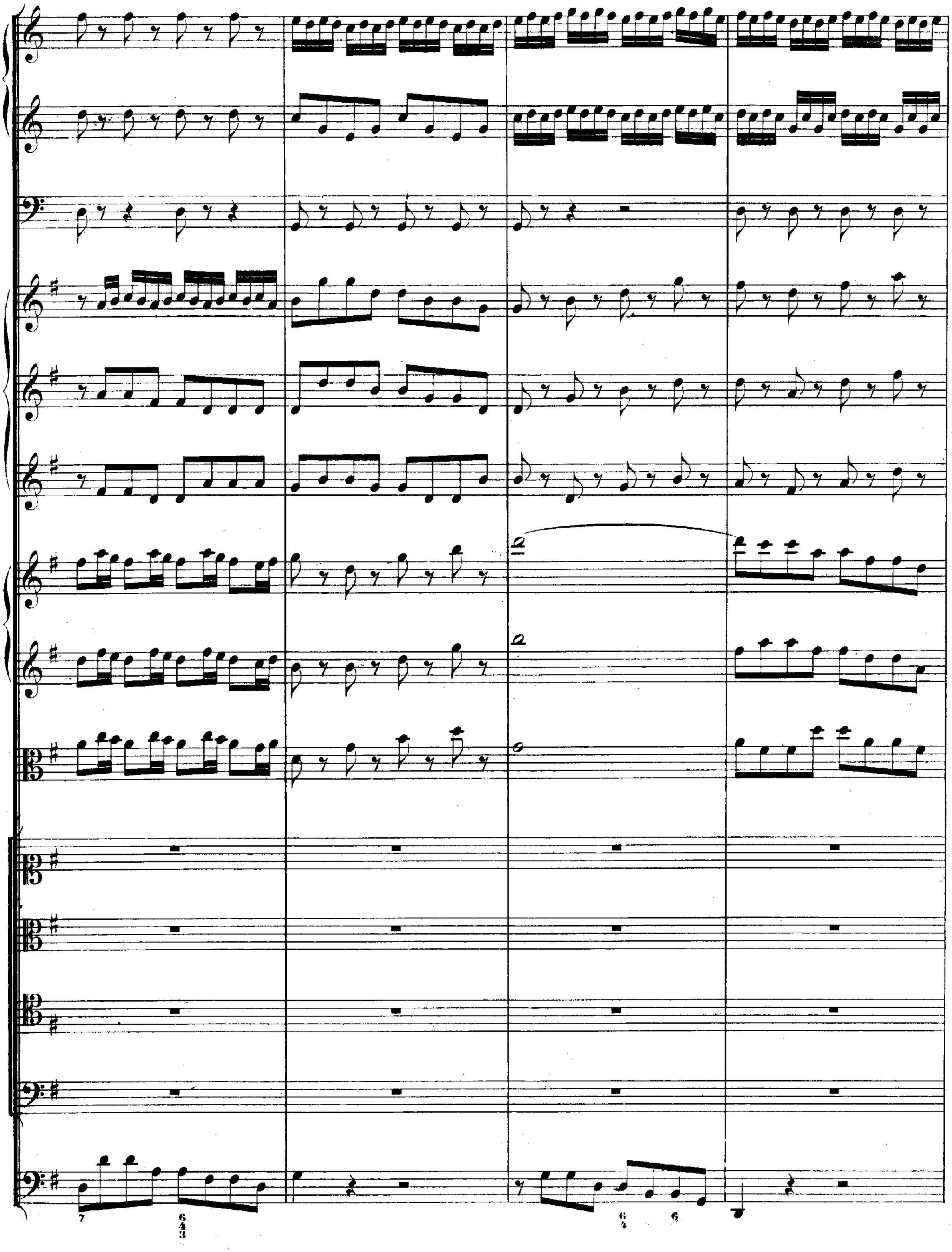
No. 91.

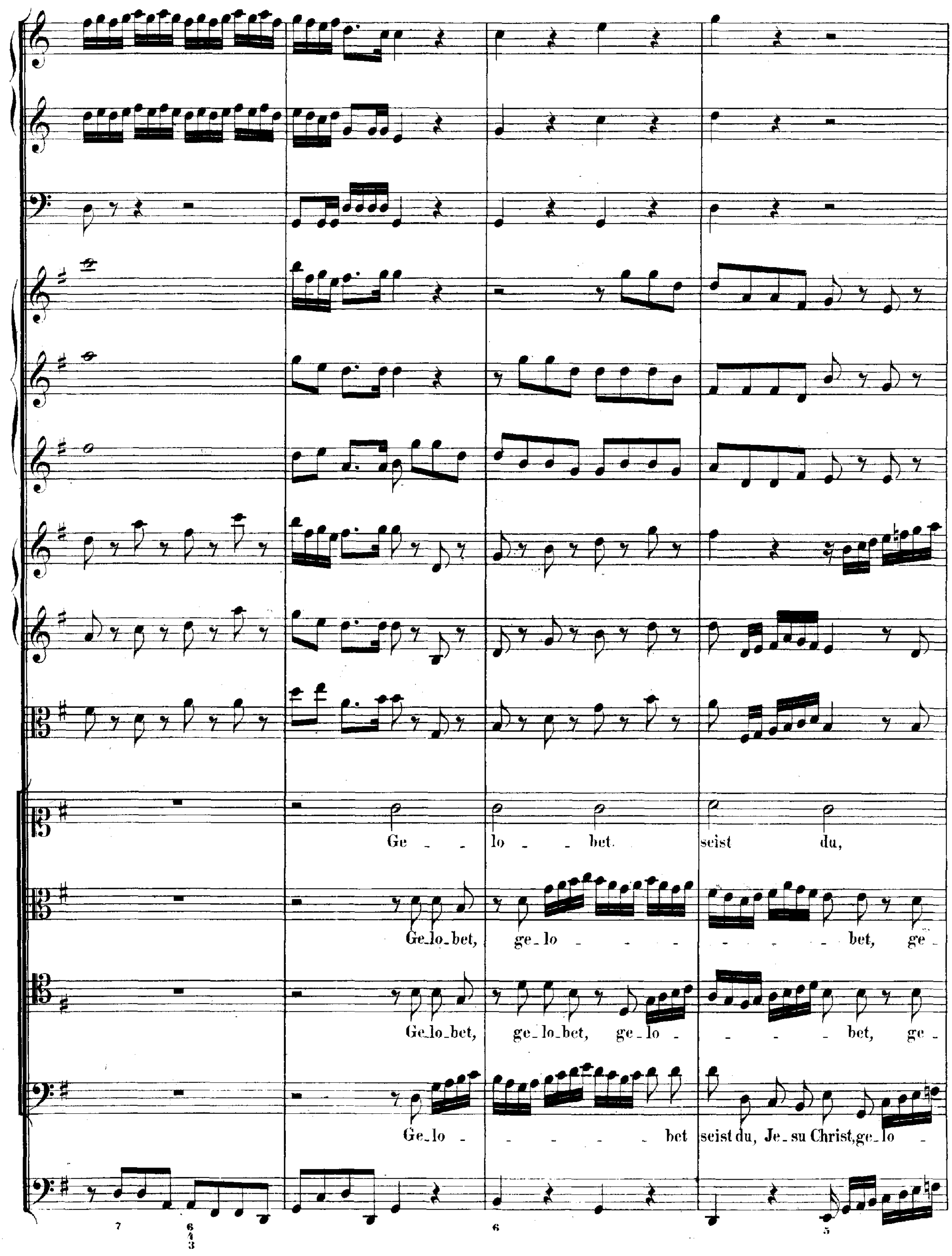
Feria 1 Nativitatis Christi.

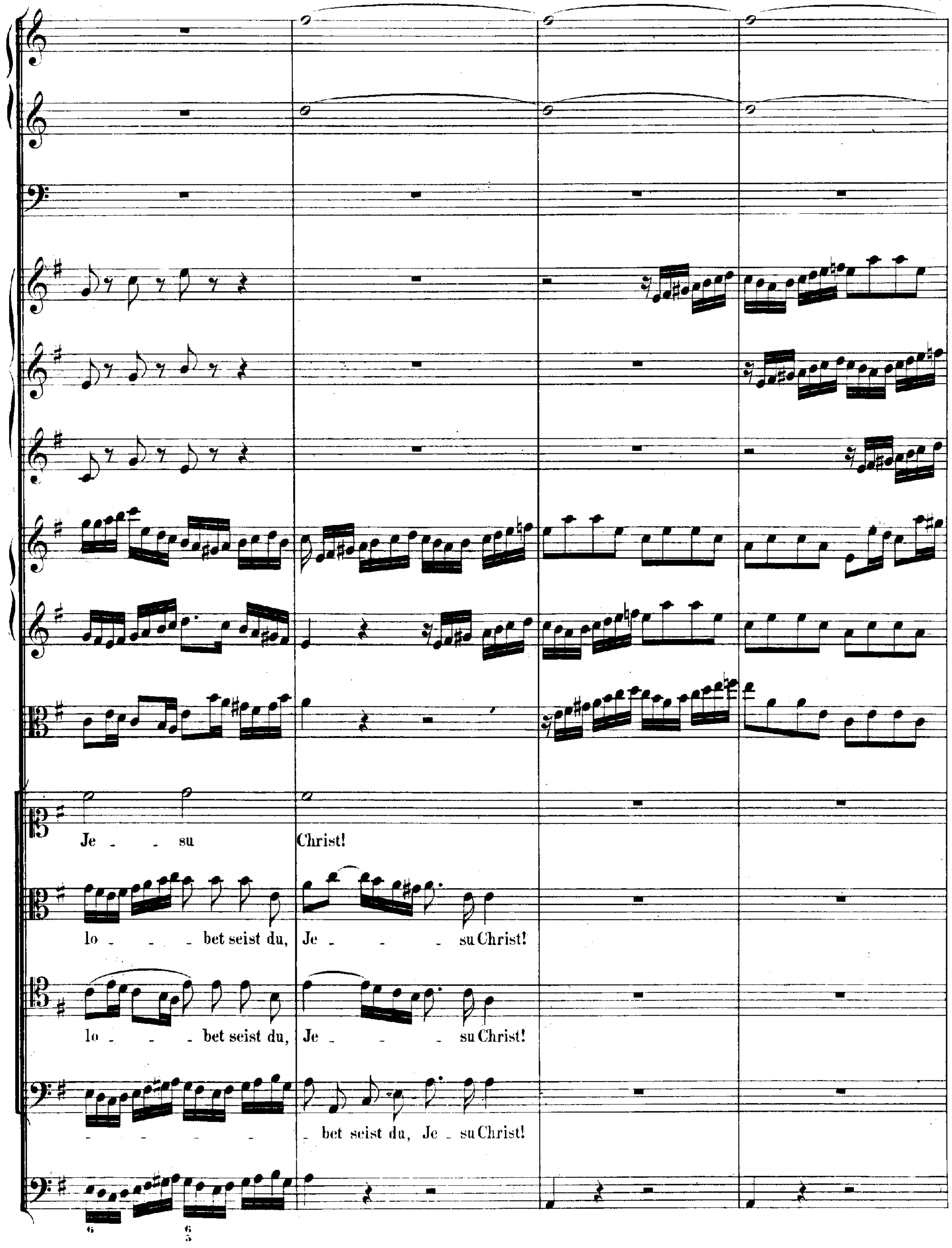
„Gelobet seist du, Jesu Christ."

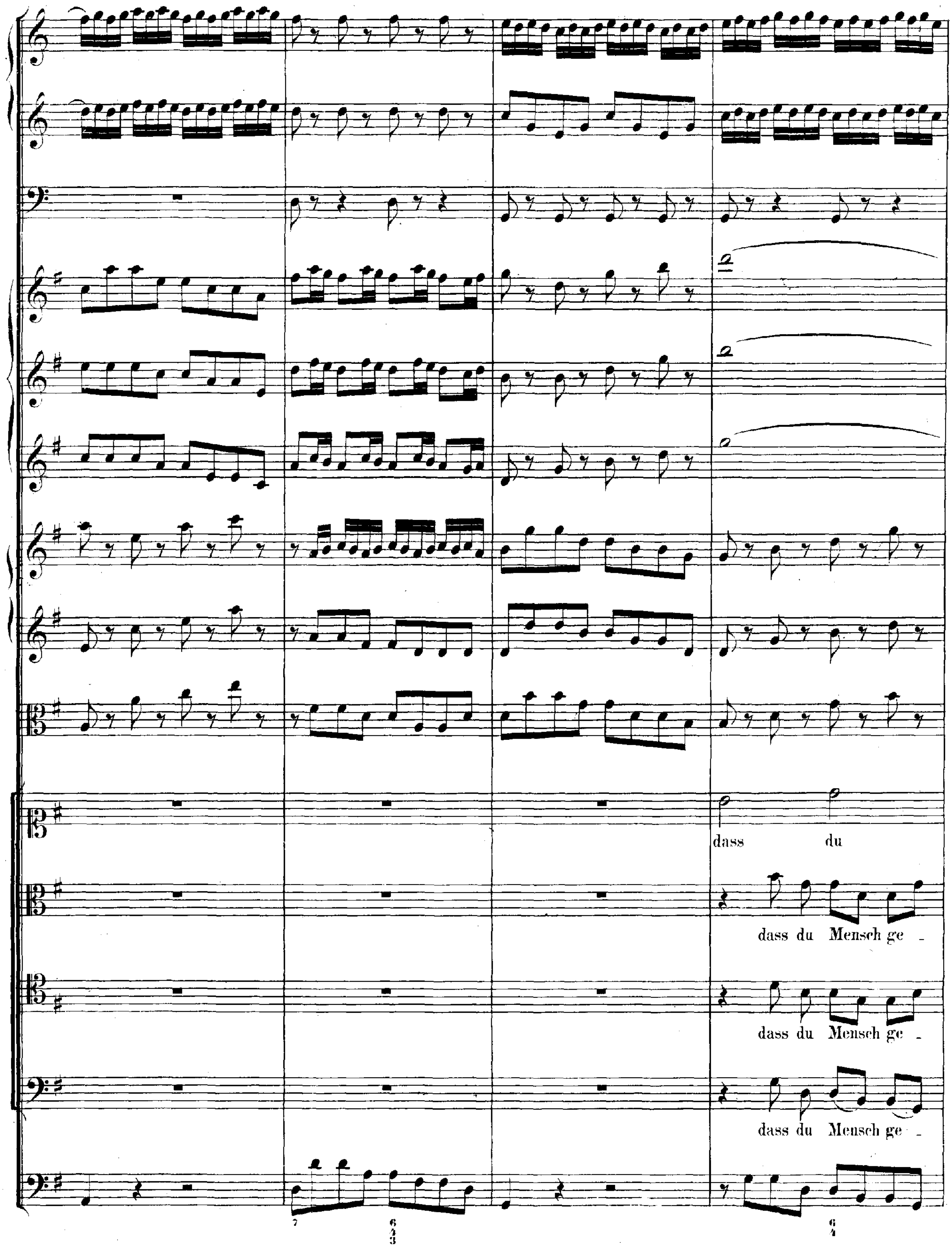


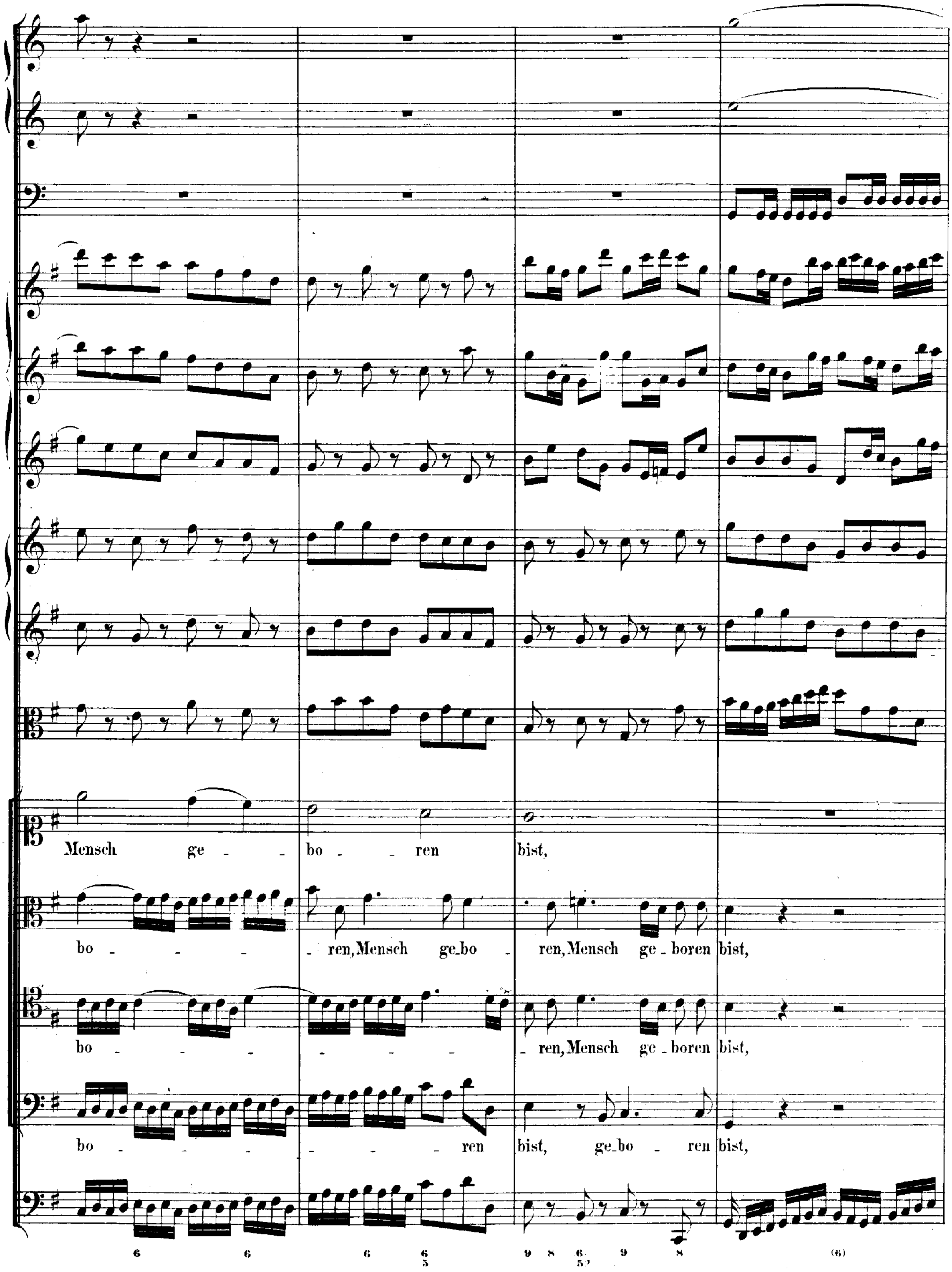


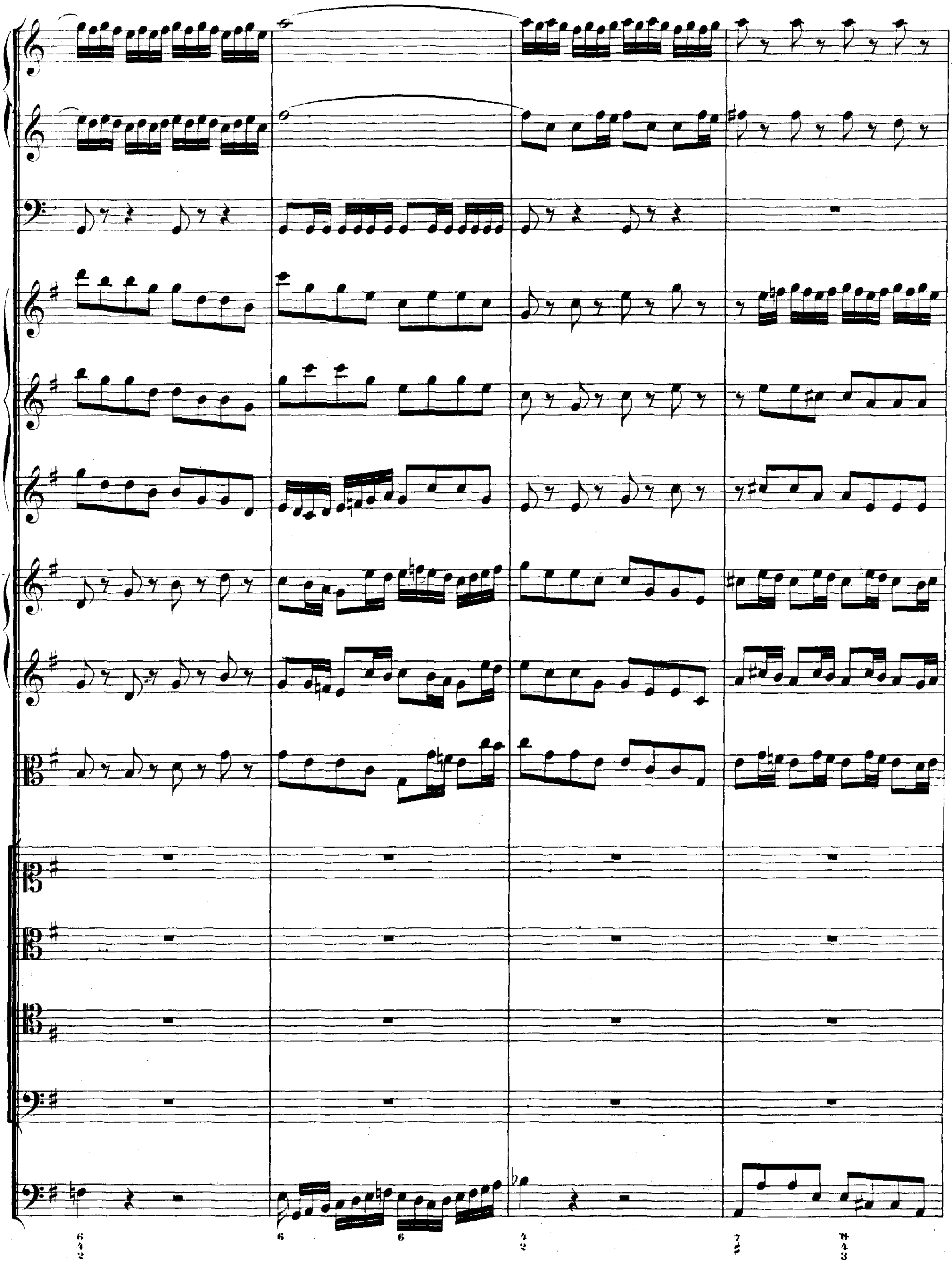


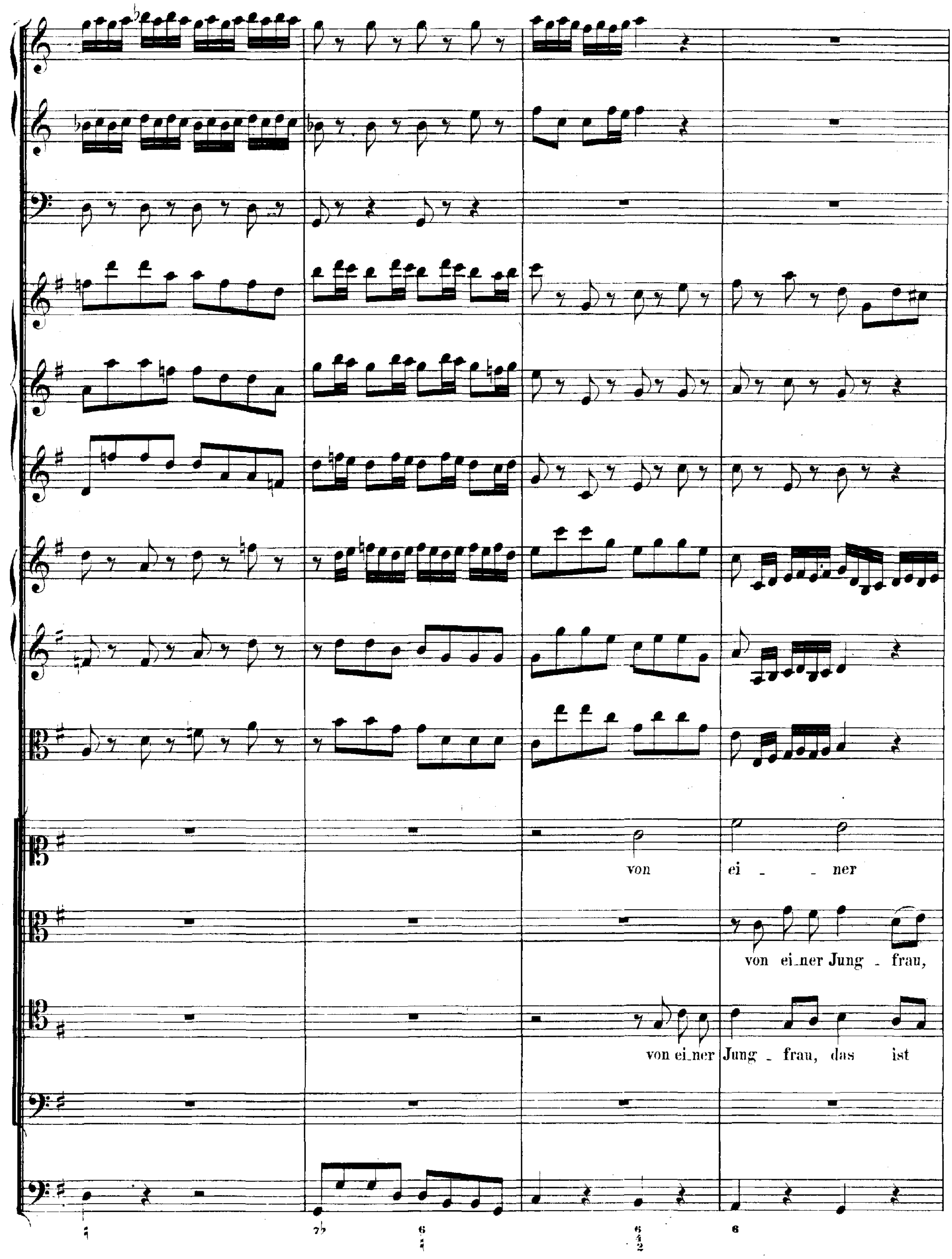

Ge - lo - bet. seist du,
Ge-lo-bet, ge-lo - bet, ge-
Ge-lo-bet, ge-lo-bet, ge-lo - bet, ge-
Ge-lo - bet seist du, Je-su Christ, ge-lo -

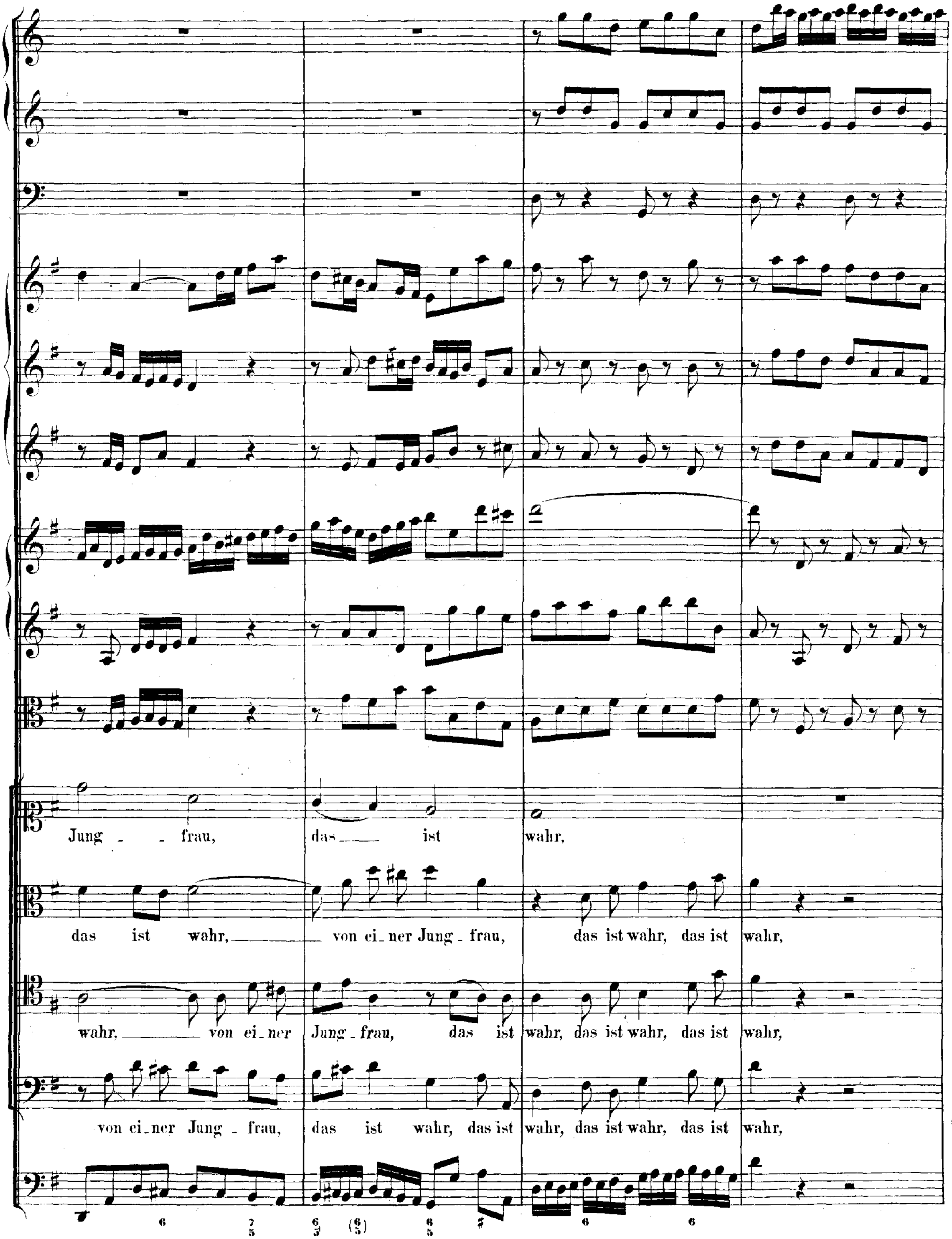

Je - su Christ!
lo - bet seist du, Je - su Christ!
lo - bet seist du, Je - su Christ!
bet seist du, Je - su Christ!

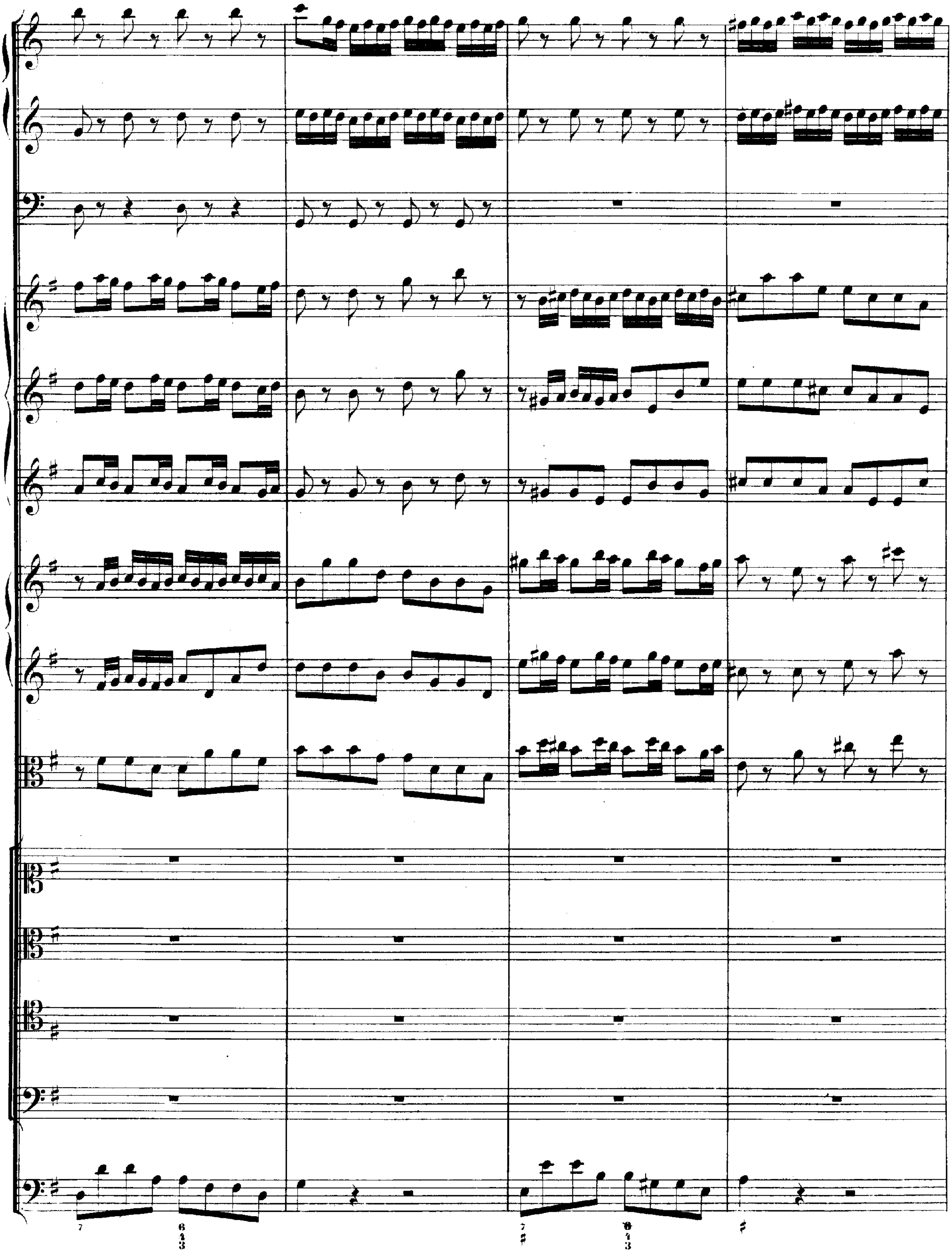

dass du
dass du Mensch ge -
dass du Mensch ge -
dass du Mensch ge -
7
6 4 3
6 4

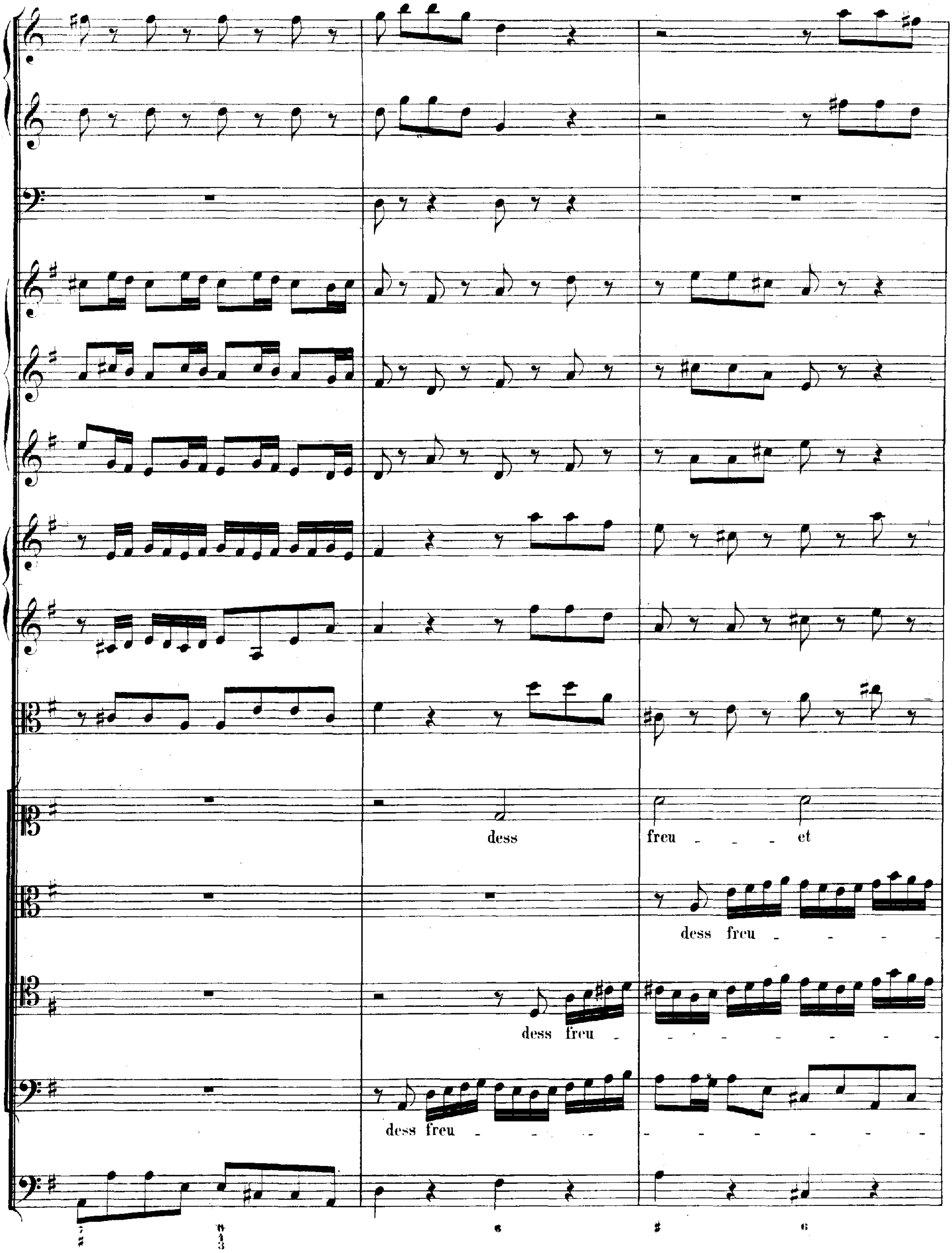

Mensch ge - bo - ren bist,
bo - ren, Mensch ge_bo - ren, Mensch ge_boren bist,
bo - ren, Mensch ge_boren bist,
bo - ren bist, ge_bo - ren bist,

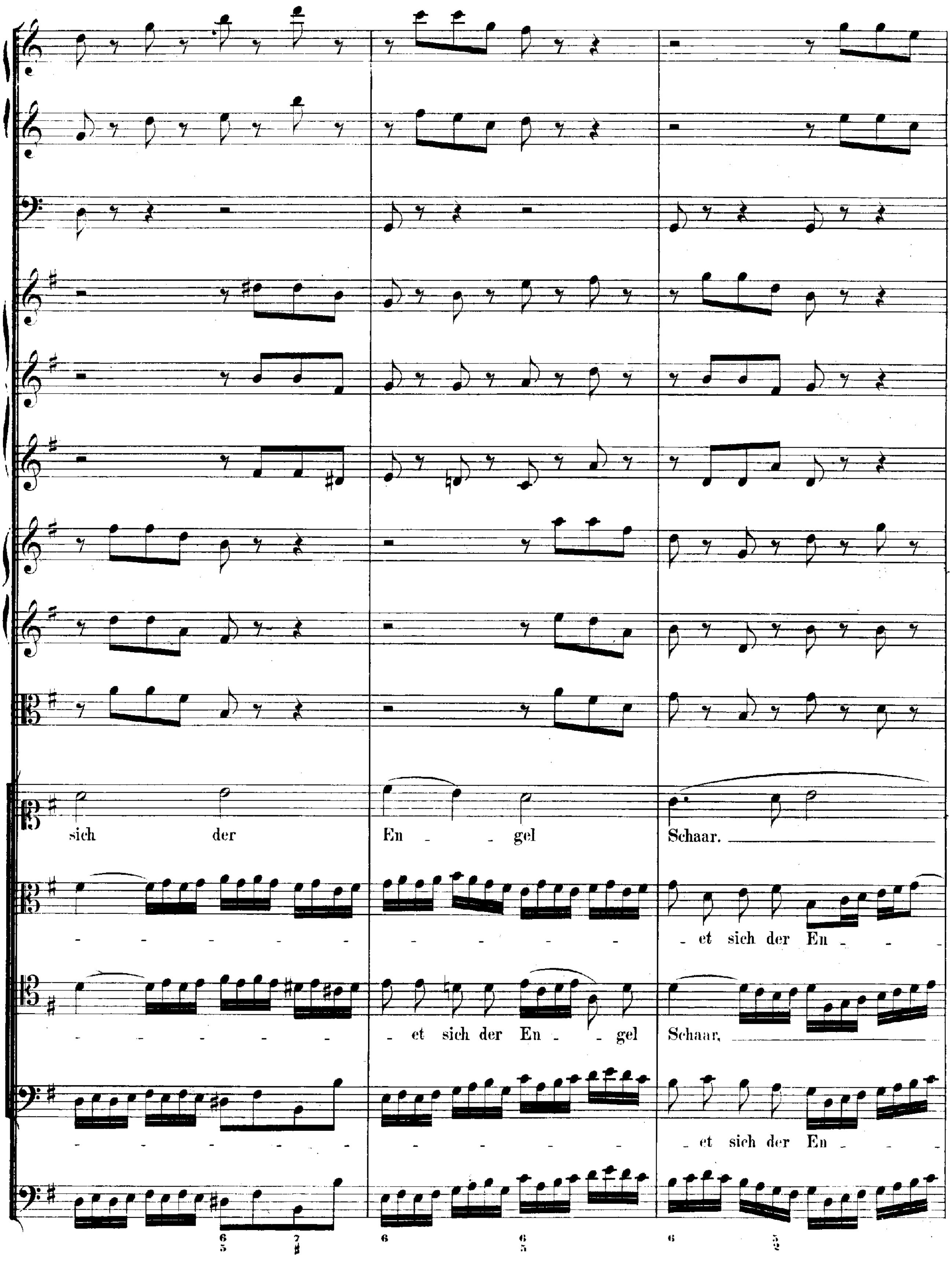

6
4
2
6
6
4
2
7
♯
♮
4
3

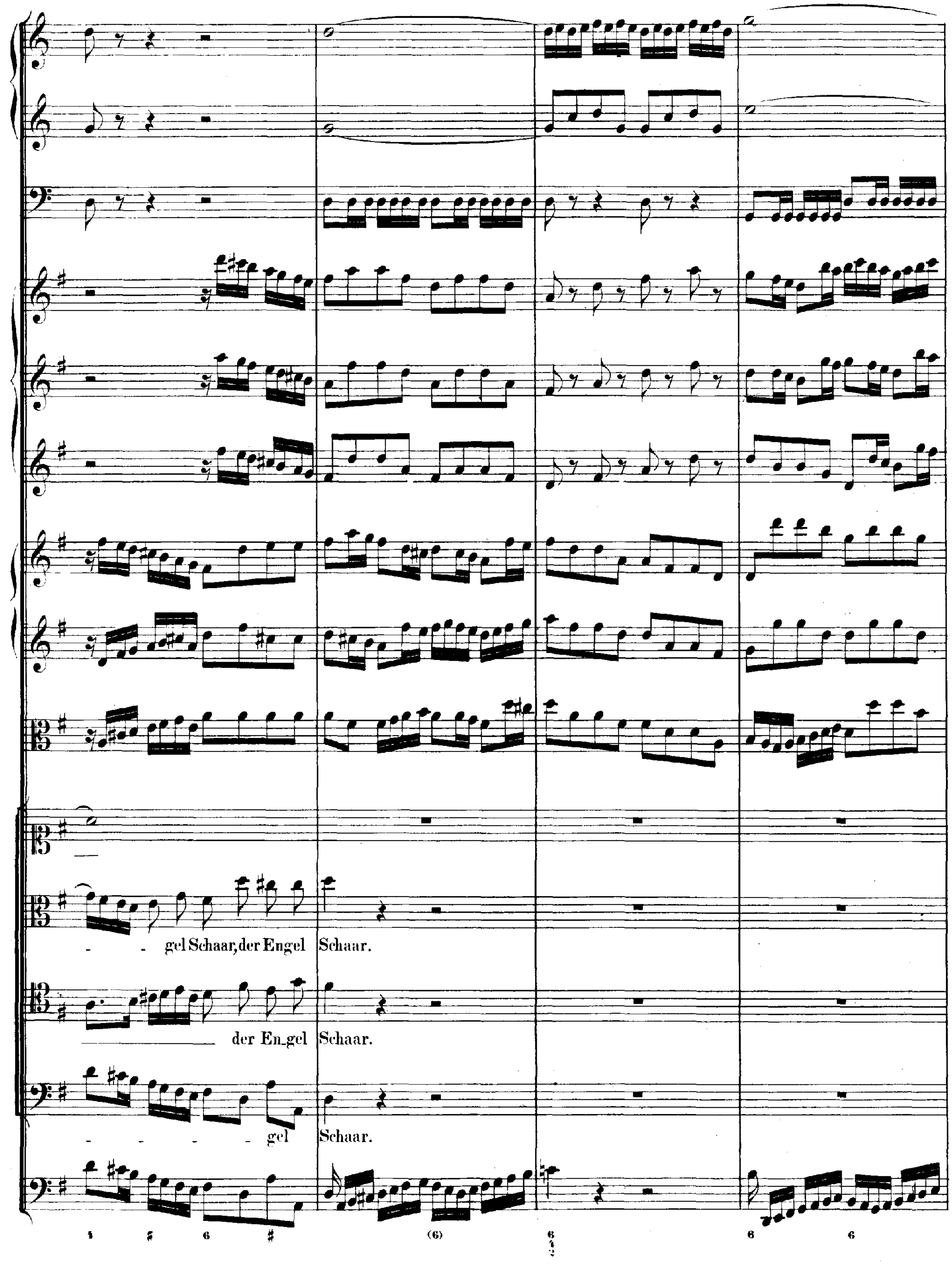

von ei - - ner
von ei-ner Jung - frau,
von ei-ner Jung - frau, das ist

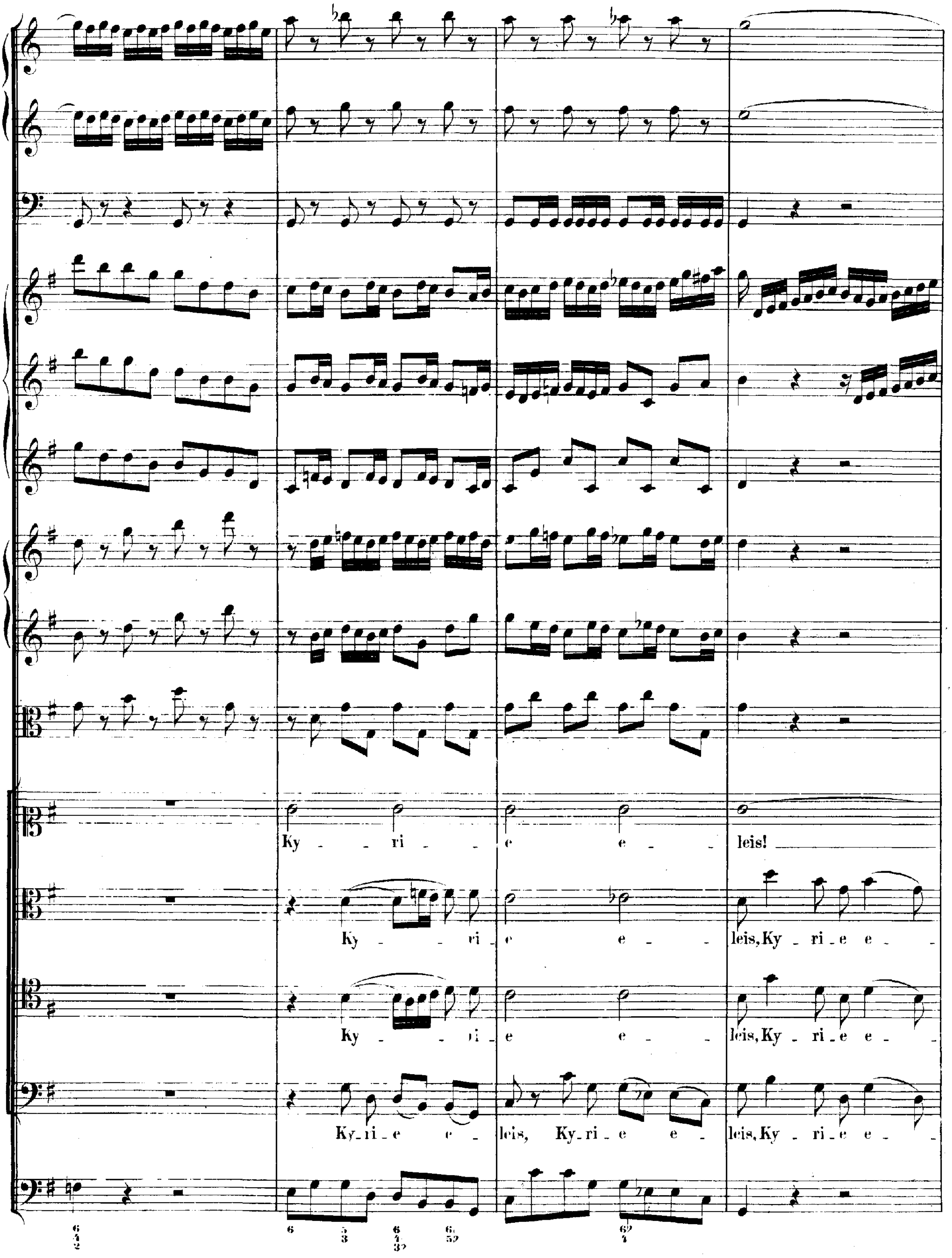

Jung - frau, das ist wahr,
das ist wahr, von ei-ner Jung-frau, das ist wahr, das ist wahr,
wahr, von ei-ner Jung-frau, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr,
von ei-ner Jung-frau, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr,

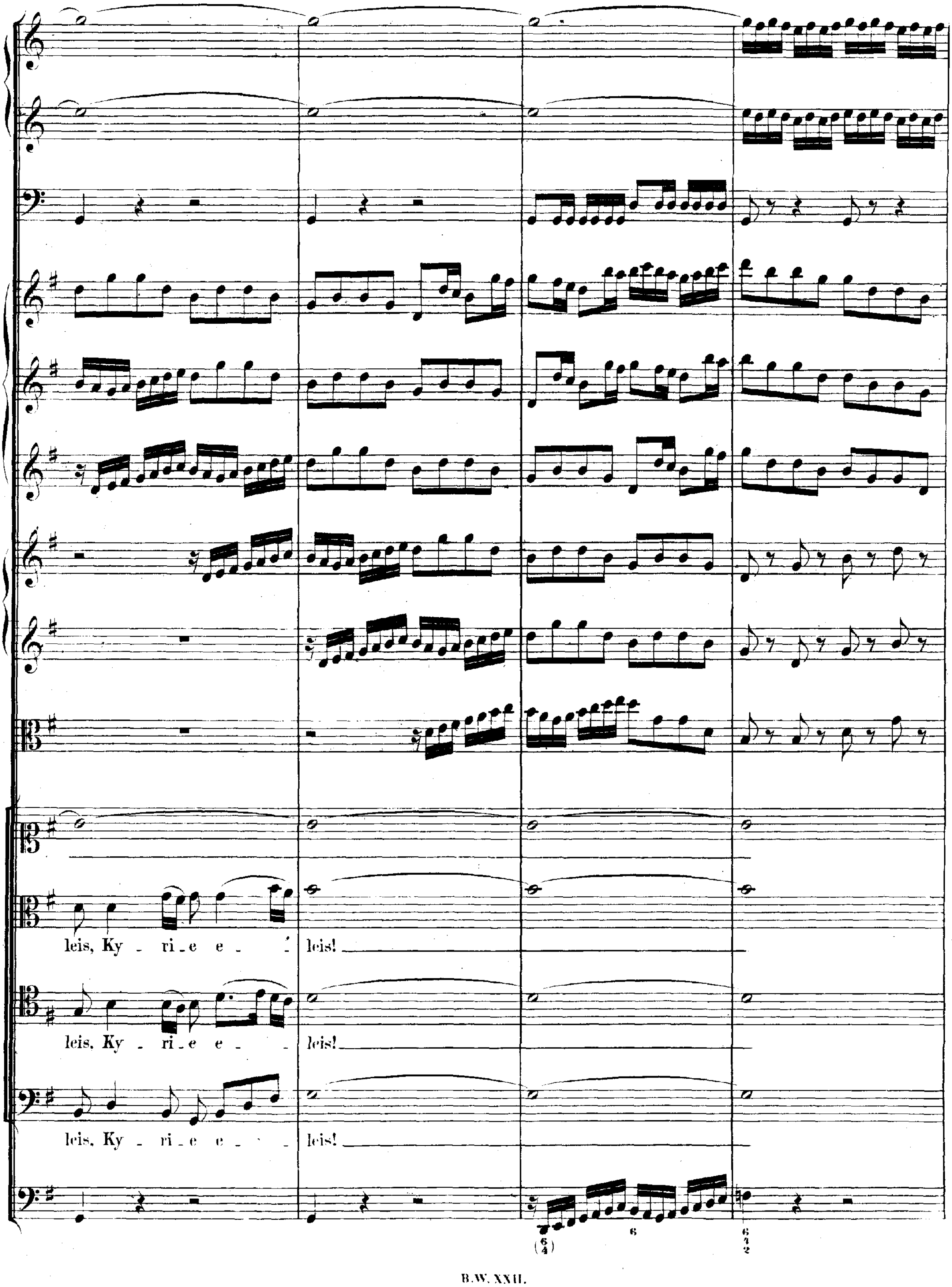


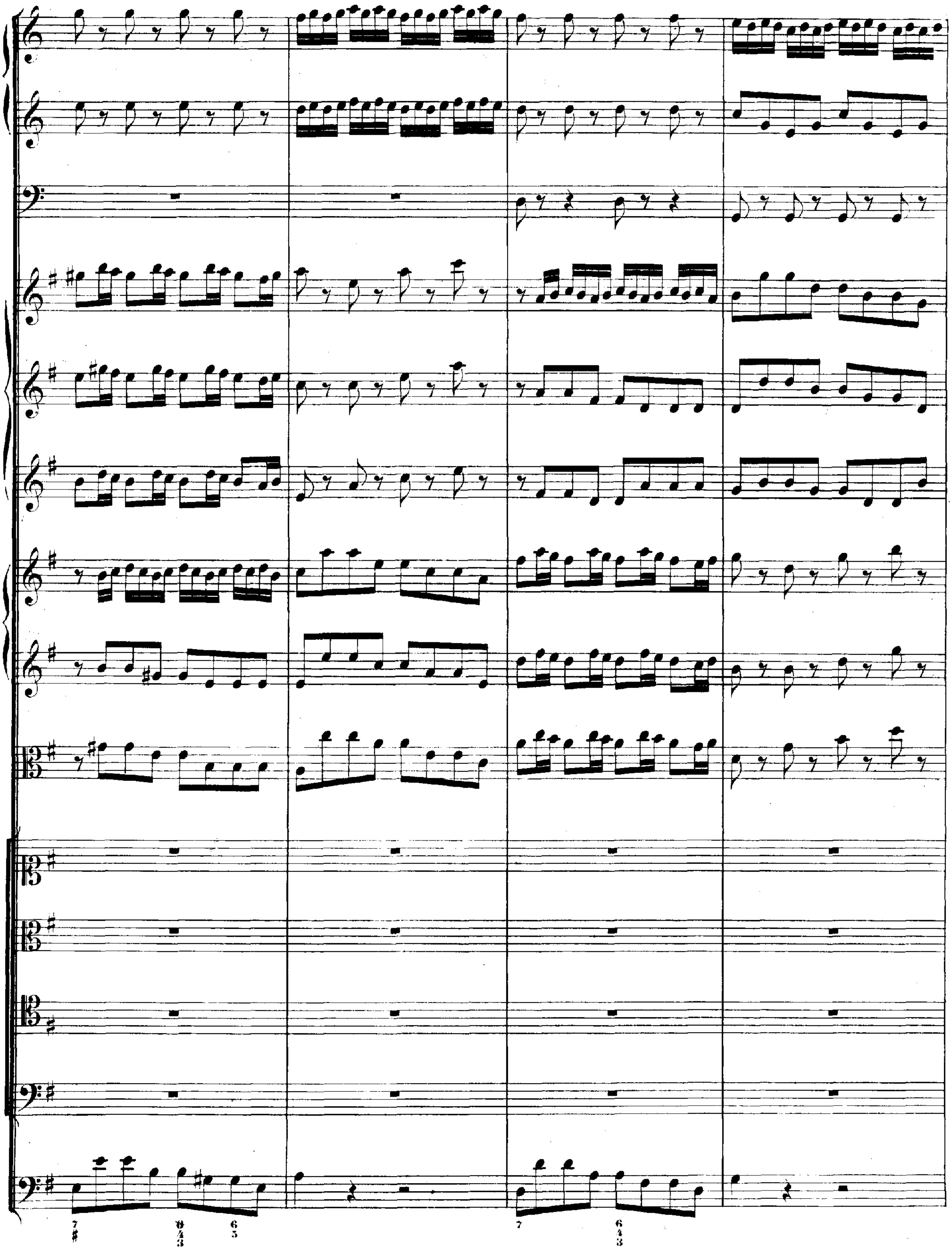

dess
freu - - - et
dess freu
dess freu
dess freu

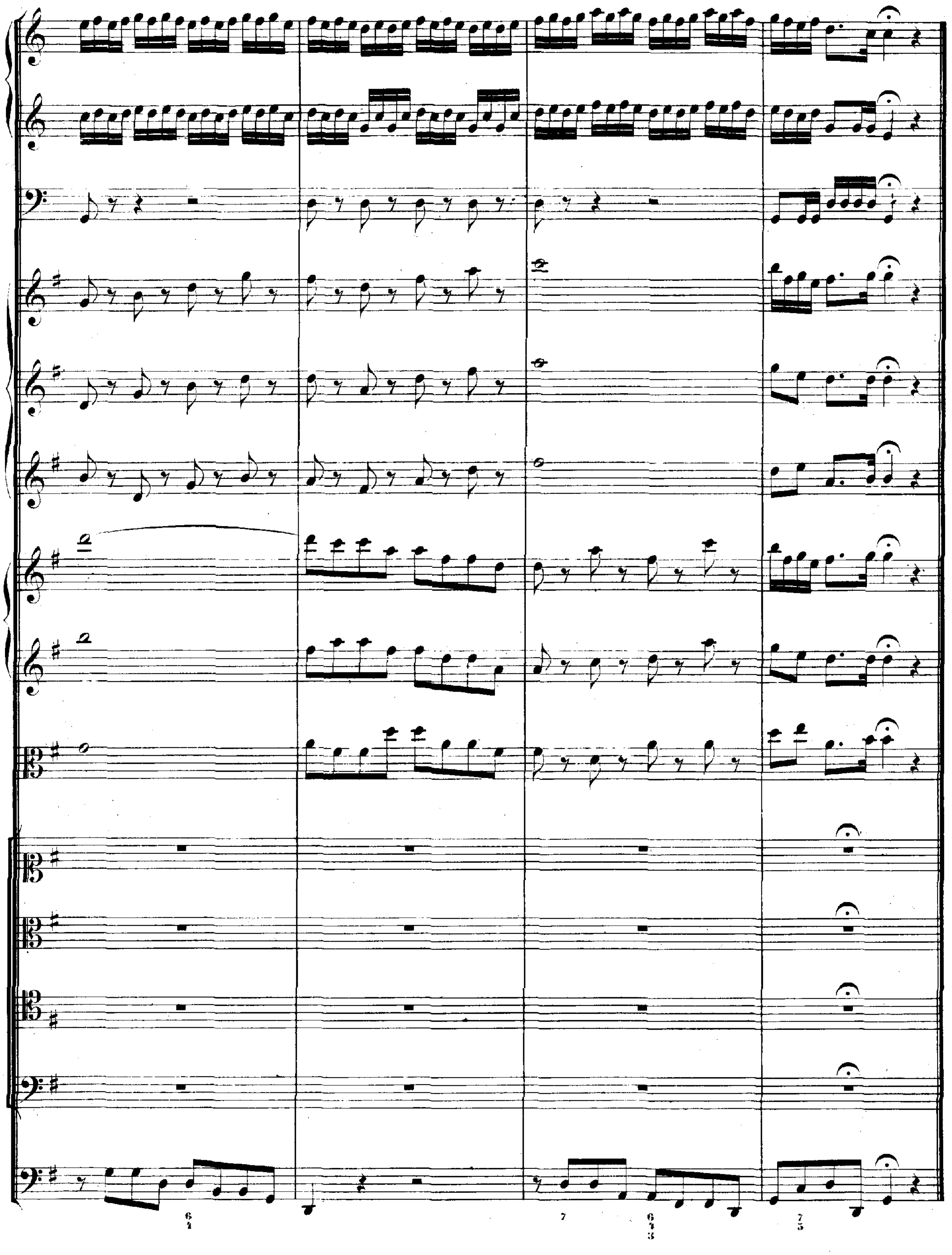

sich der En - gel Schaar.
- et sich der En -
- et sich der En - gel Schaar,
- et sich der En -
6 5 7 ♯ 6 6 5 6 5 2


- - gel Schaar, der Engel Schaar.
der En_gel Schaar.
- - - - - gel Schaar.

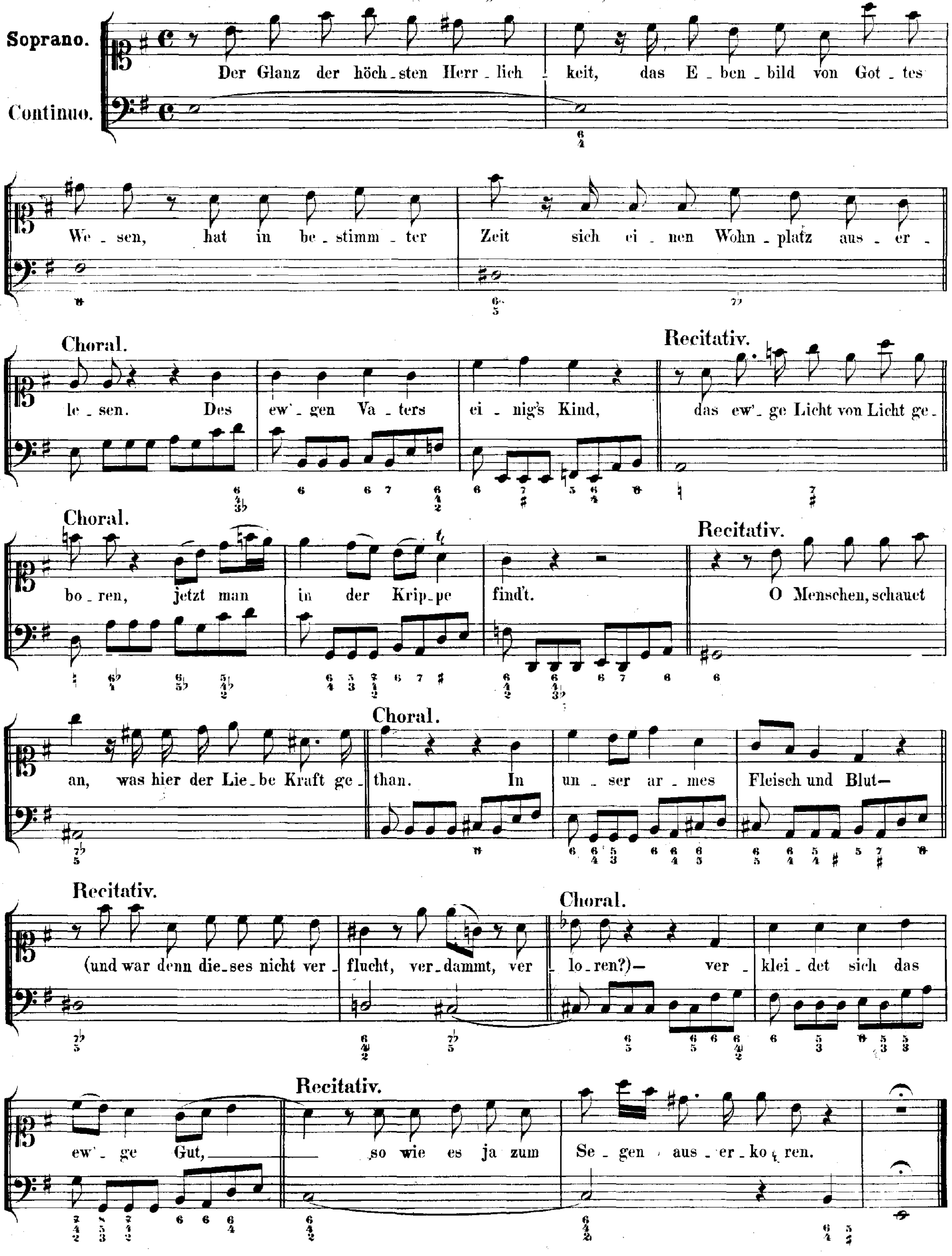

Ky - ri - e e - leis!
Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e -


leis, Ky - ri - e e - leis!
leis, Ky - ri - e e - leis!
leis, Ky - ri - e e - leis!

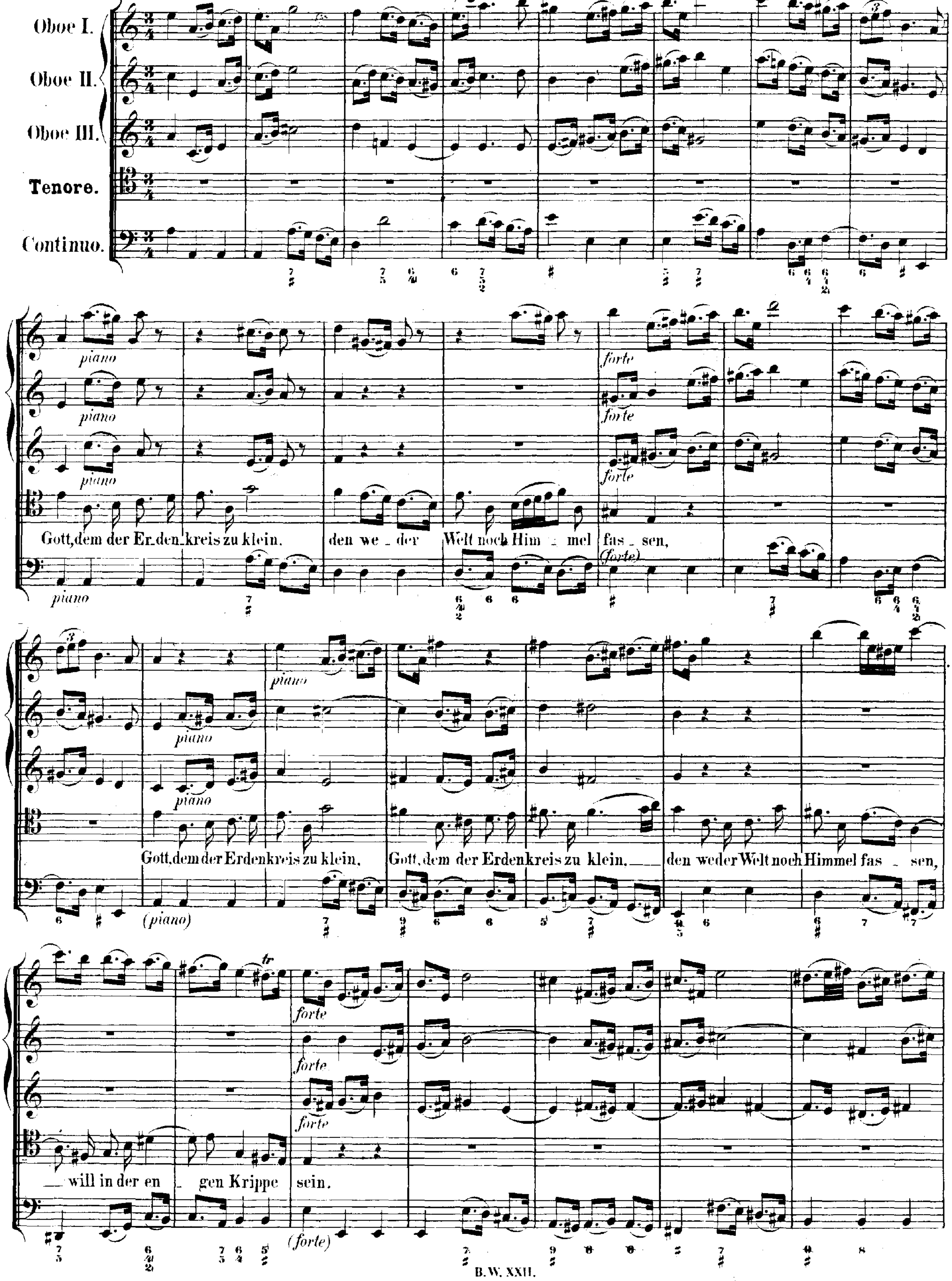


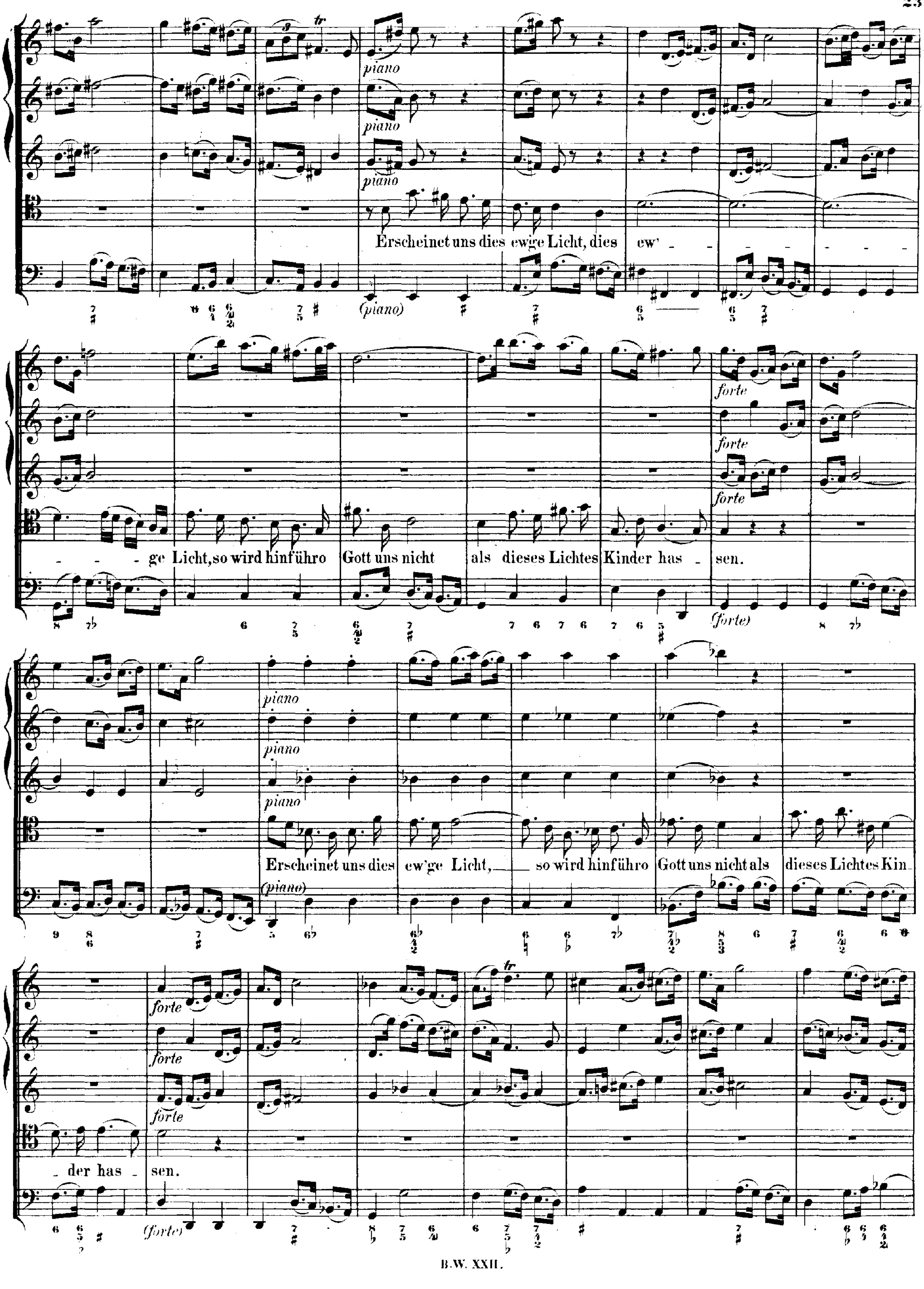


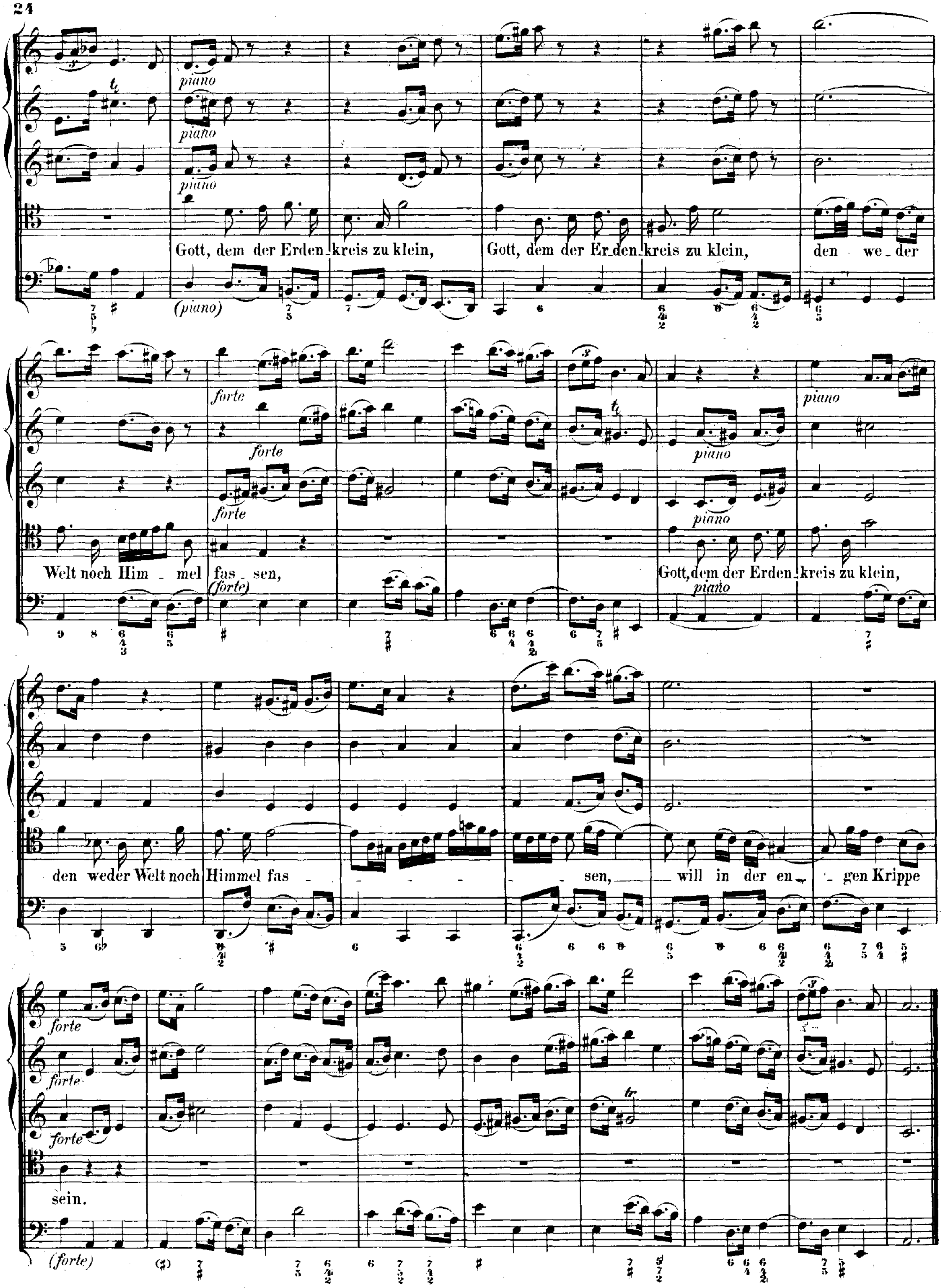
RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Gelobet seist du, Jesu Christ.")



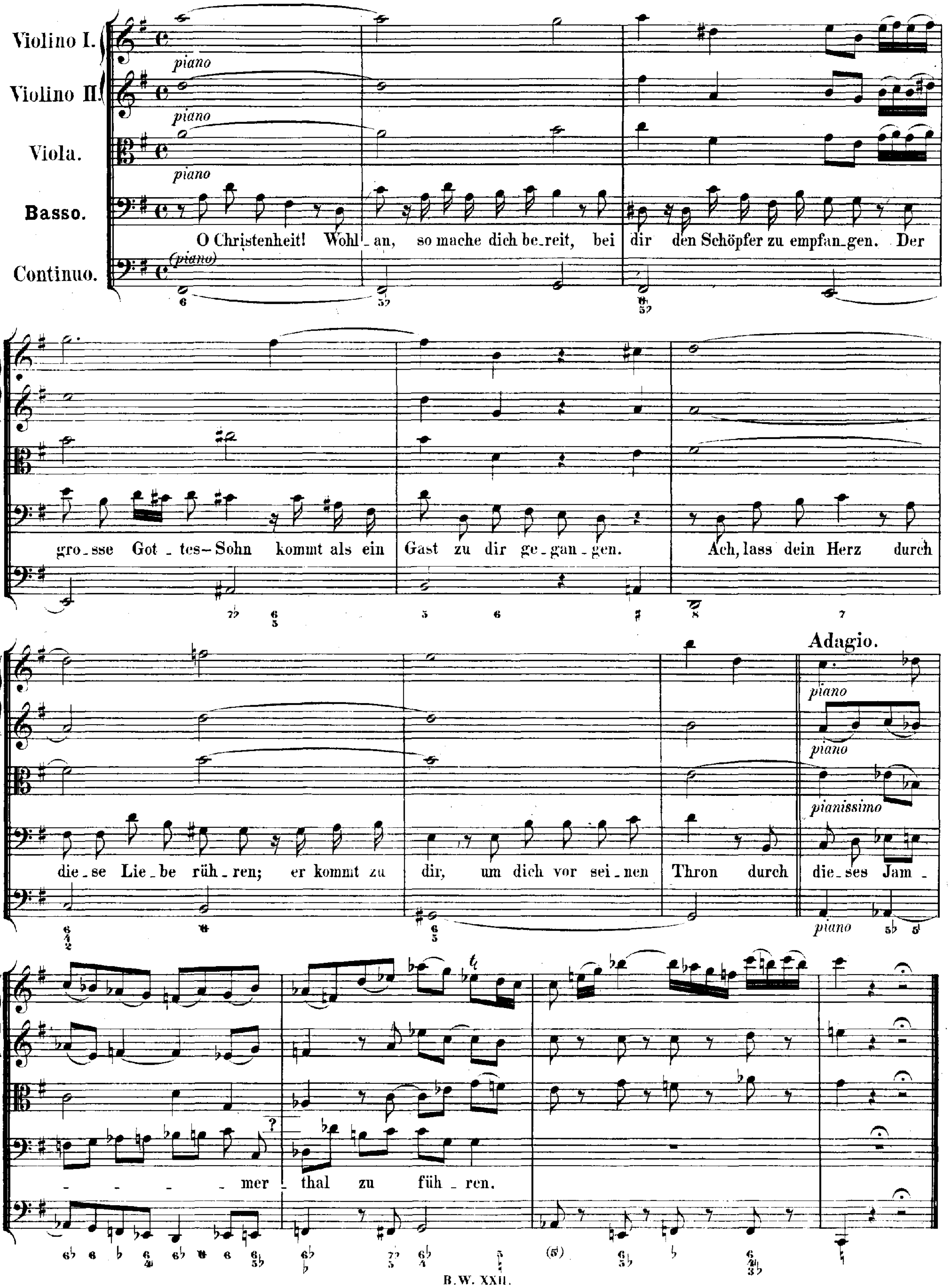
ARIE.


Oboe I.
Oboe II.
Oboe III.
Tenore.
Continuo.
piano
forte
Gott, dem der Er_den_kreis zu klein, den we_der Welt noch Him_mel fas_sen,
(forte)
(piano)
Gott, dem der Erdenkreis zu klein, Gott, dem der Erdenkreis zu klein, den weder Welt noch Himmel fas_sen,
will in der en_gen Krippe sein.
(forte)

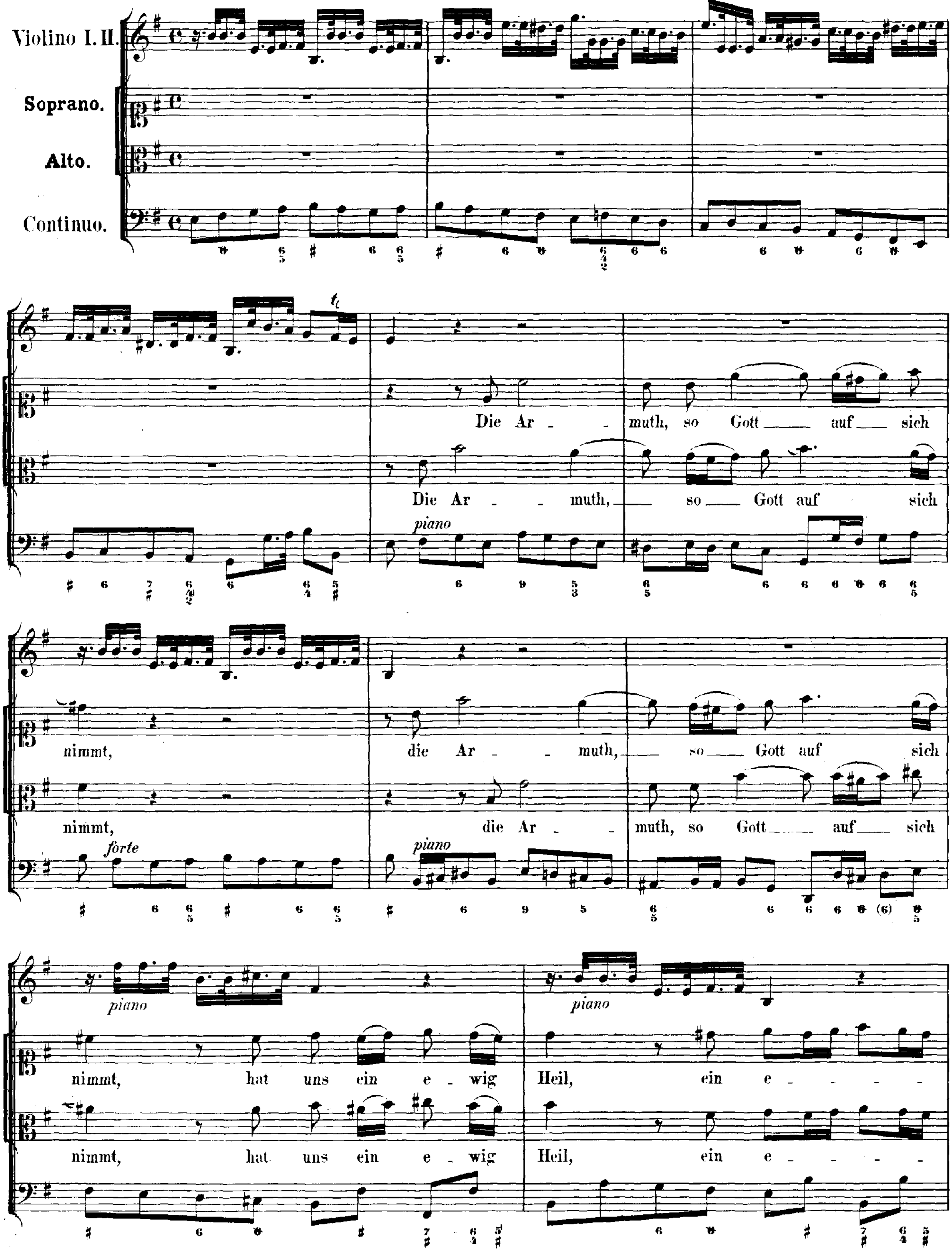

piano
(piano)
Erscheinet uns dies ew'ge Licht, dies ew' - - - - - - - ge Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kinder has - sen.
forte
(forte)
Erscheinet uns dies ew'ge Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kin - der has - sen.

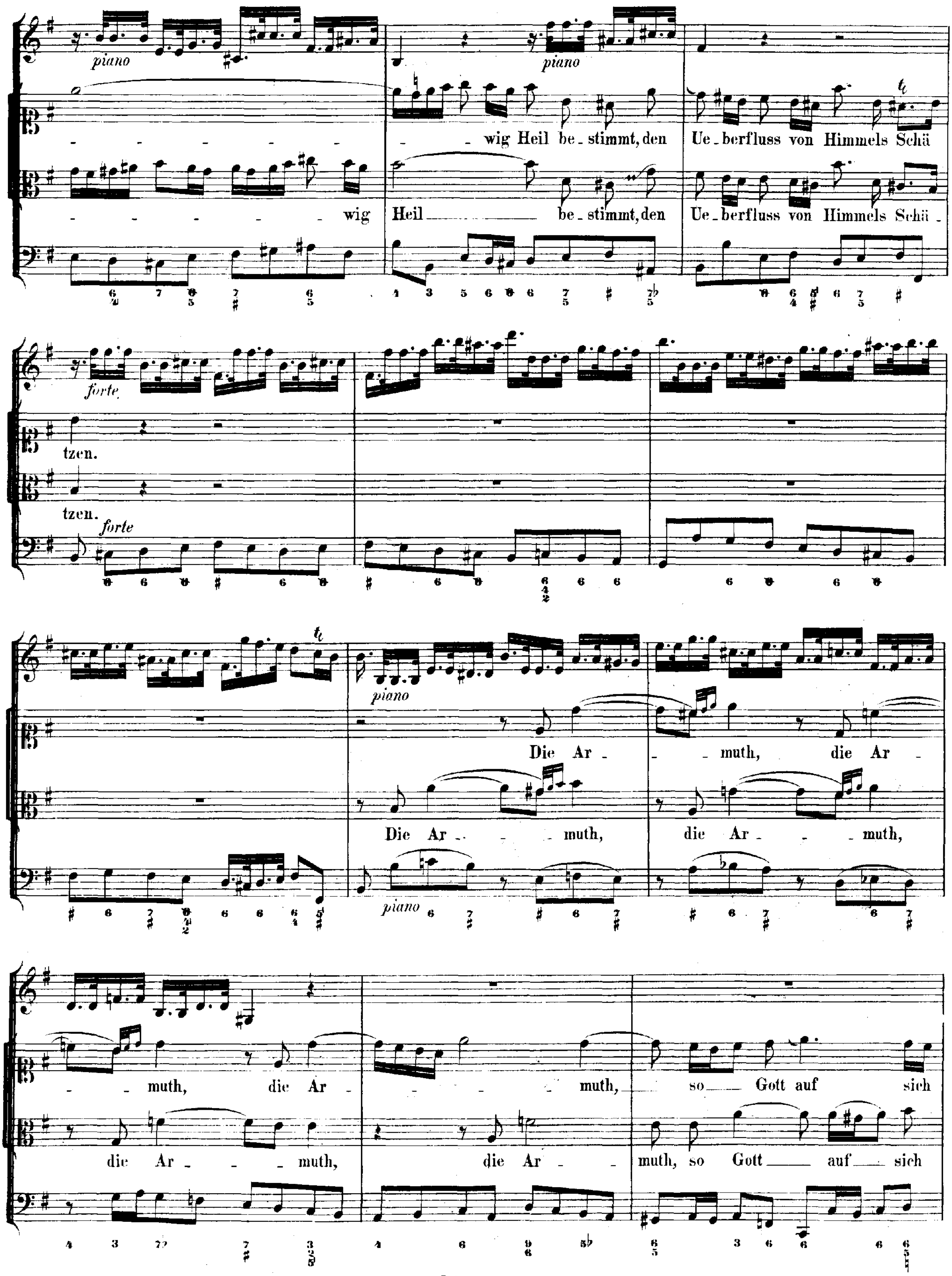

piano
piano
piano
Gott, dem der Erden kreis zu klein,
Gott, dem der Er den kreis zu klein,
den we der
(piano)
forte
forte
forte
Welt noch Him mel fas sen,
(forte)
piano
piano
Gott, dem der Erden kreis zu klein,
piano
den weder Welt noch Himmel fas - - - - sen, will in der en - gen Krippe
forte
forte
forte
sein.
(forte)

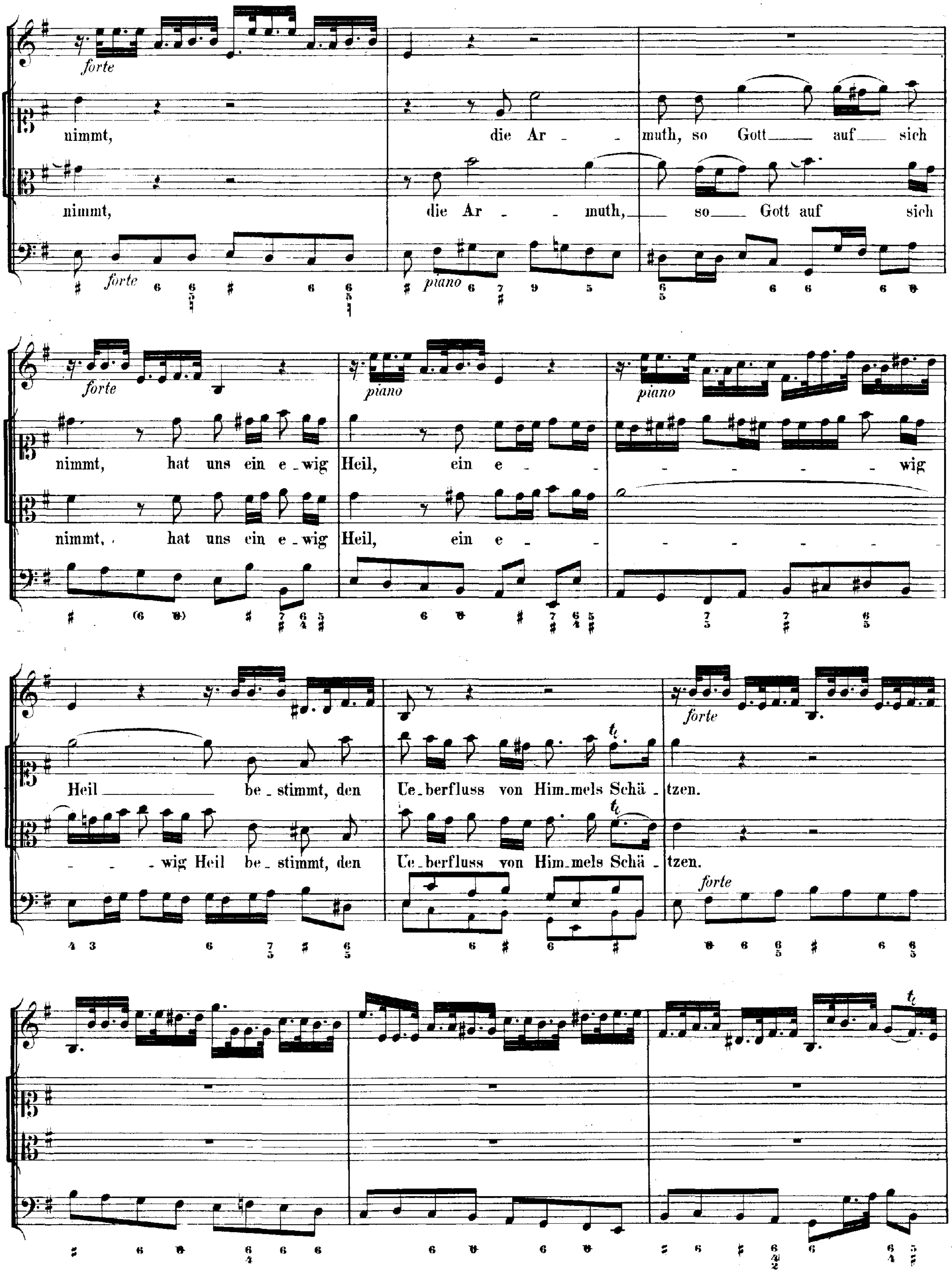
RECITATIV.

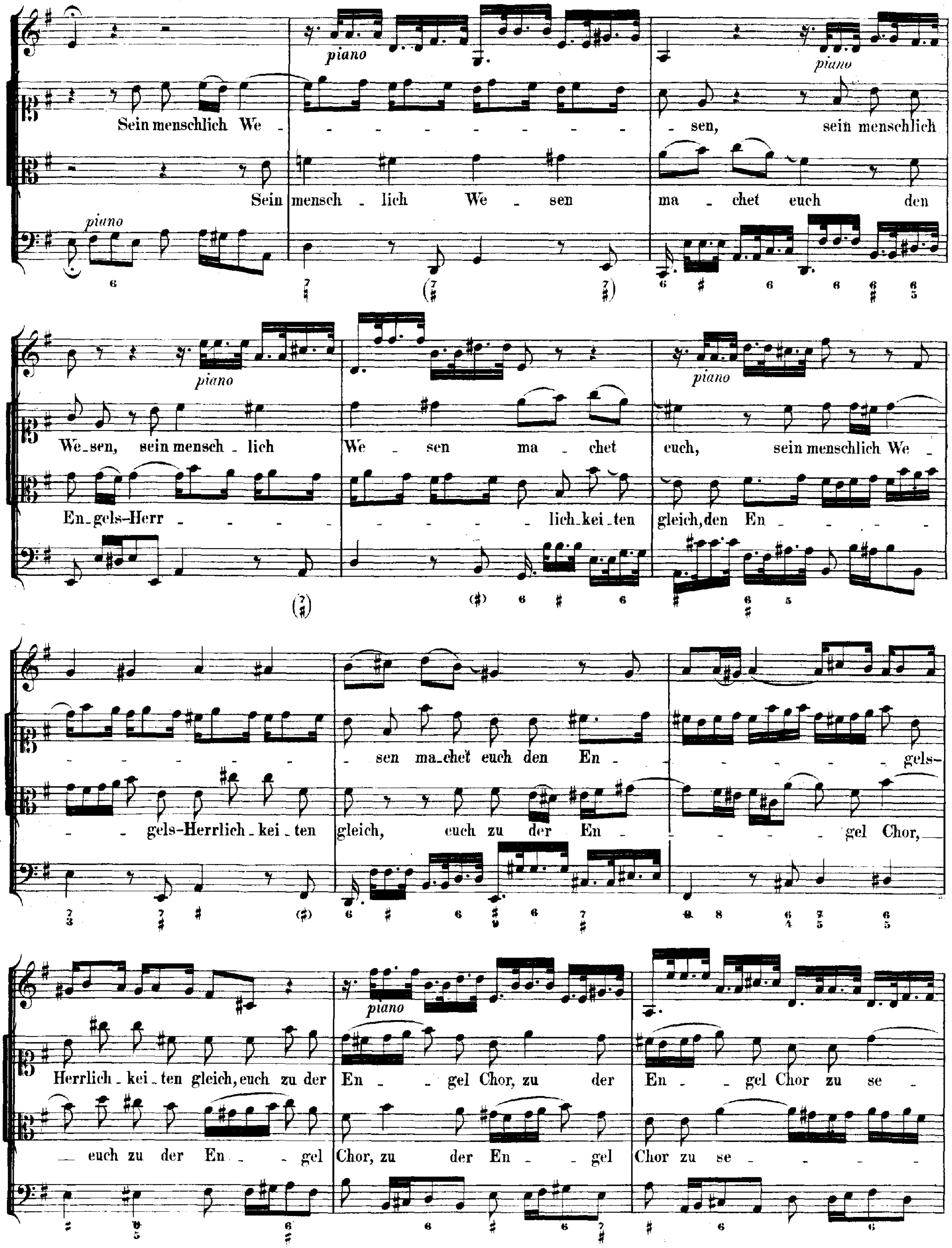

Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Continuo.
piano
piano
piano
(piano)
O Christenheit! Wohl_an, so mache dich be_reit, bei dir den Schöpfer zu empfan_gen. Der
gro_sse Got_tes-Sohn kommt als ein Gast zu dir ge_gan_gen. Ach, lass dein Herz durch
die_se Lie_be rüh_ren; er kommt zu dir, um dich vor sei_nen Thron durch die_ses Jam_
Adagio.
piano
piano
pianissimo
piano
_ _ _ _ mer_thal zu füh_ren.

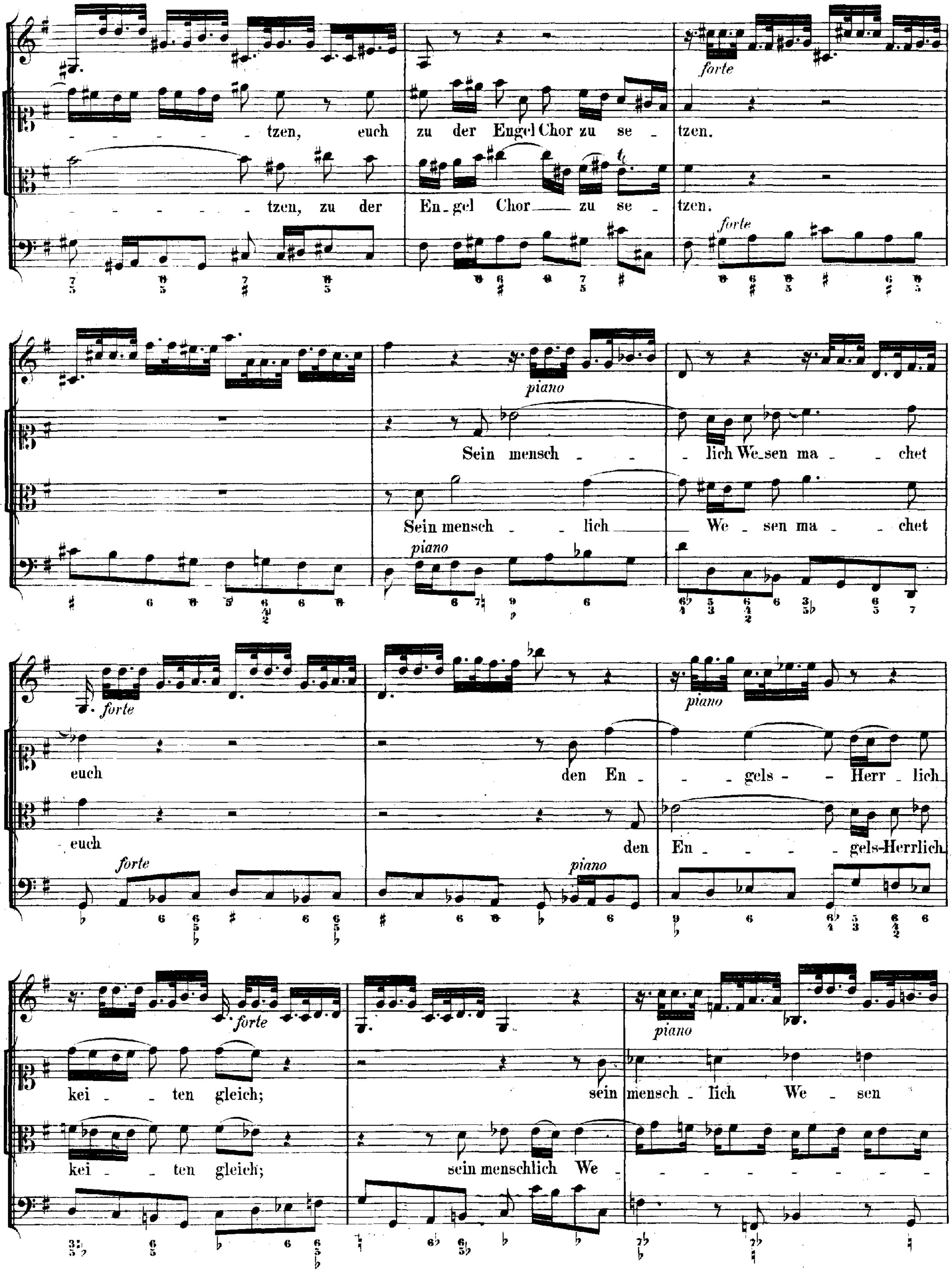
ARIE.

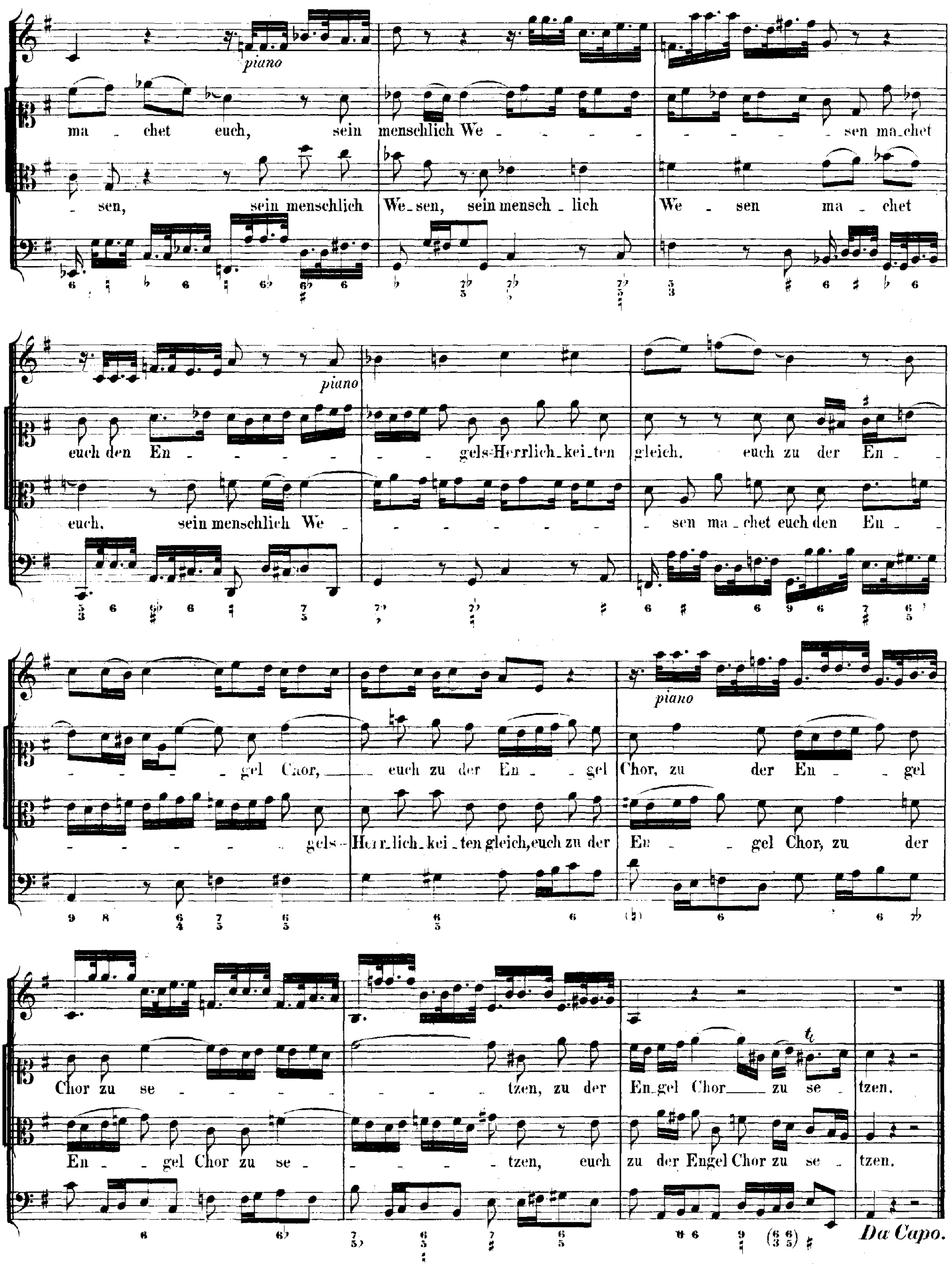

Violino I. II.
Soprano.
Alto.
Continuo.
Die Ar - muth, so Gott auf sich nimmt,
Die Ar - muth, so Gott auf sich nimmt,
die Ar - muth, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - - - -
die Ar - muth, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - - - -
piano
forte
tr


piano
wig Heil be_stimmt, den Ue_berfluss von Himmels Schä
wig Heil be_stimmt, den Ue_berfluss von Himmels Schä
forte
tzen.
tzen.
forte
piano
Die Ar_ muth, die Ar_
Die Ar_ muth, die Ar_ muth,
piano
muth, die Ar_ muth, so Gott auf sich
die Ar_ muth, die Ar_ muth, so Gott auf sich

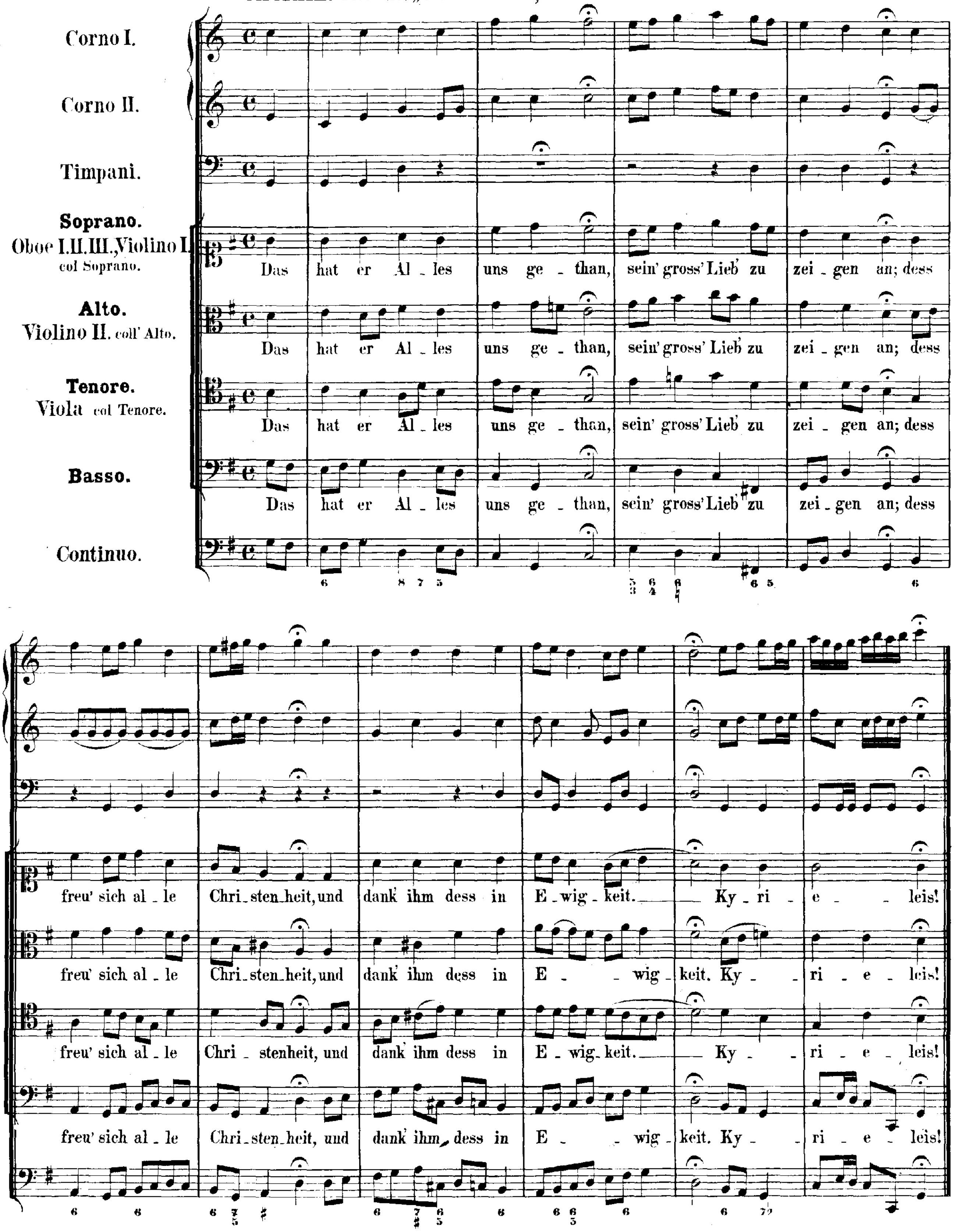

forte
nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich
nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich
forte
piano
forte
piano
piano
nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - - - - - - - wig
nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - - - - - - -
Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.
- - wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.
forte
forte


piano
Sein menschlich We - - - - - - - - - sen, sein menschlich
Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den
piano
piano
We-sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch, sein menschlich We -
En - gels-Herr - - - - - - - lich-kei - ten gleich, den En - - - - -
piano
- sen ma-chet euch den En - - - - - - gels-
- - gels-Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - - - - - gel Chor,
Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - - gel Chor, zu der En - - gel Chor zu se -
— euch zu der En - - gel Chor, zu der En - - gel Chor zu se - - - - -
piano


tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.
tzen, zu der En-gel Chor zu se - tzen.
forte
Sein mensch - lich We-sen ma - chet
Sein mensch - lich We - sen ma - chet
piano
euch den En - gels - Herr - lich
euch den En - gels-Herrlich
kei - ten gleich; sein mensch - lich We - sen
kei - ten gleich; sein menschlich We -
B.W. XXII.


piano
ma - chet euch, sein menschlich We - - - - - - - - - - sen ma - chet
- sen, sein menschlich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet
piano
euch den En - - - - - - gels-Herrlich - kei - ten gleich. euch zu der En -
euch. sein menschlich We - - - - - - - - - sen ma - chet euch den En -
- - - - - gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel
- - - - - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - - gel Chor, zu der
piano
Chor zu se - - - - - - - tzen, zu der En - gel Chor zu se - tzen.
En - gel Chor zu se - - - - - tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.
Da Capo.

CHORAL. (Melodie: „Gelobet seist du, Jesu Christ.")*



* Vergleiche Jahrgang 16, Seite 371.

Cantate

Am Sonntage Septuagesimä

über das Lied:

„Ich hab' in Gottes Herz und Sinn"

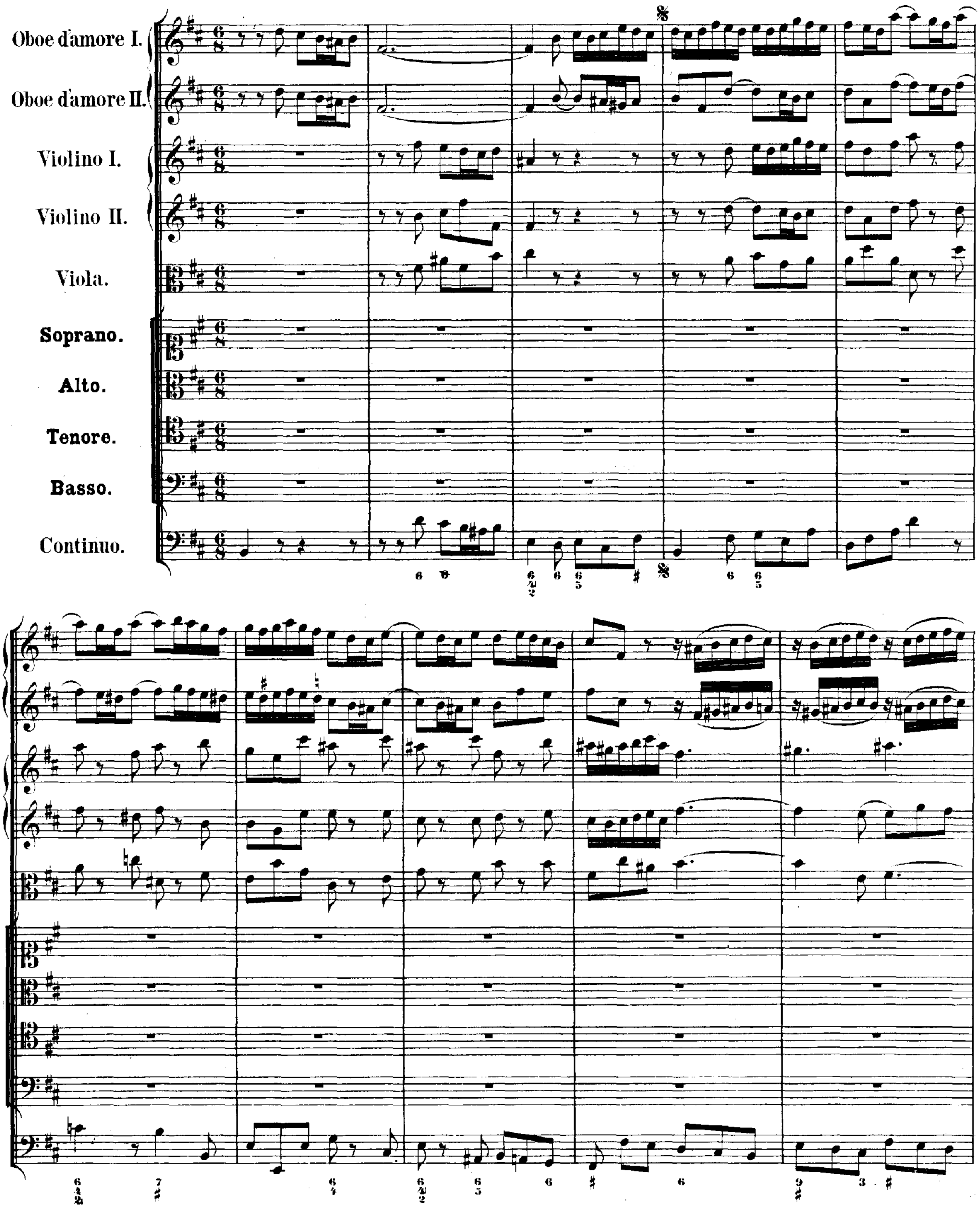
von

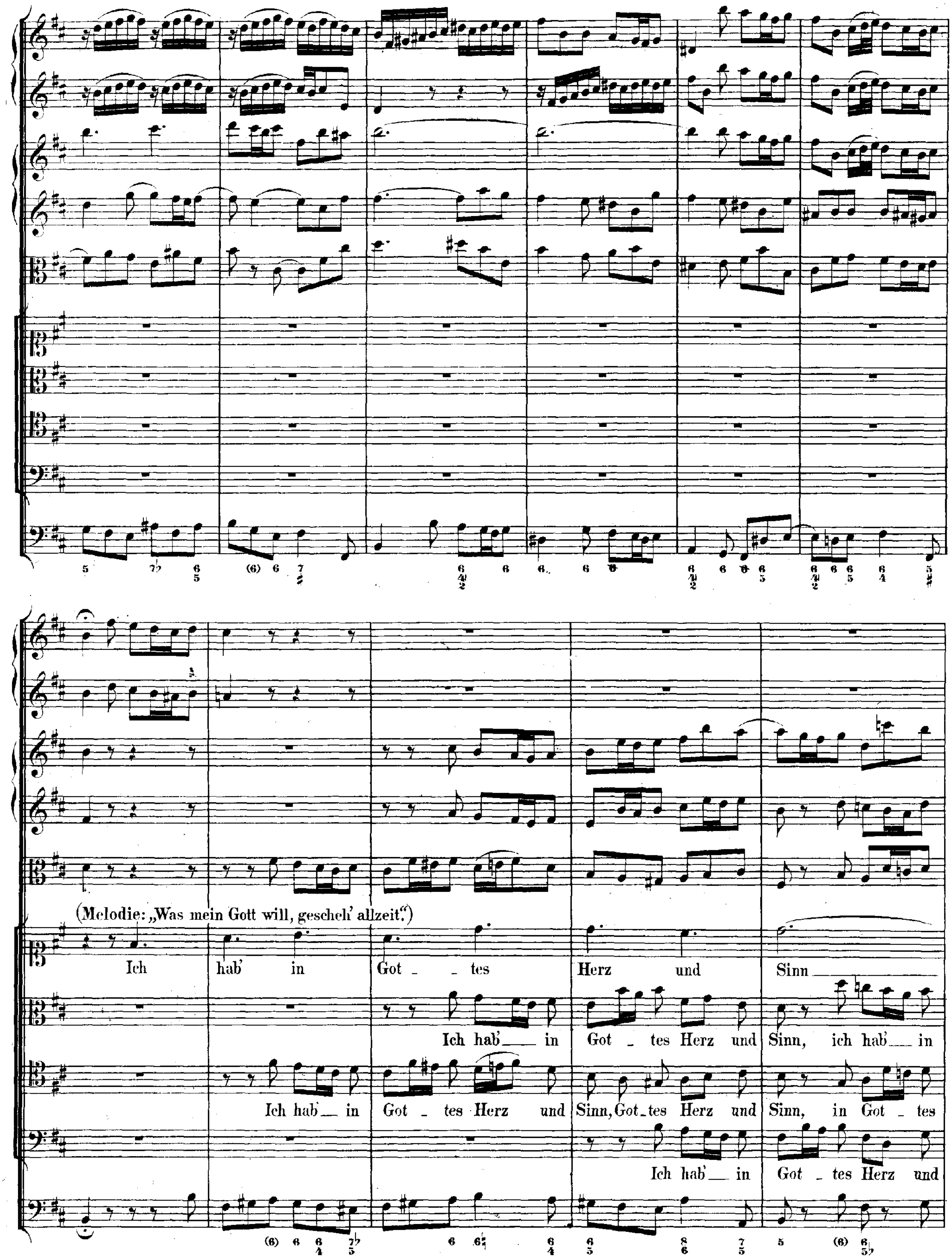
Paul Gerhardt.

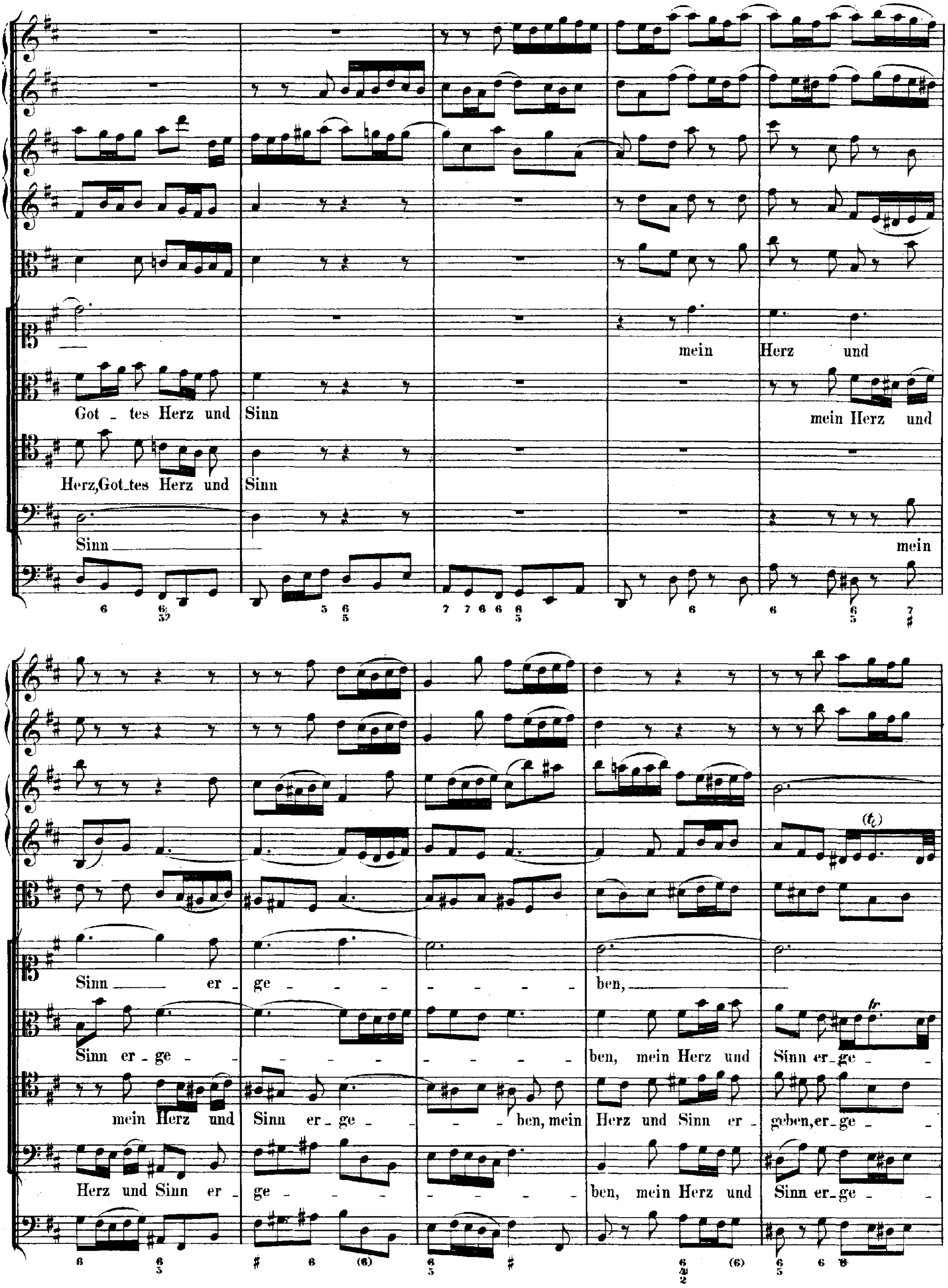
№ 92.

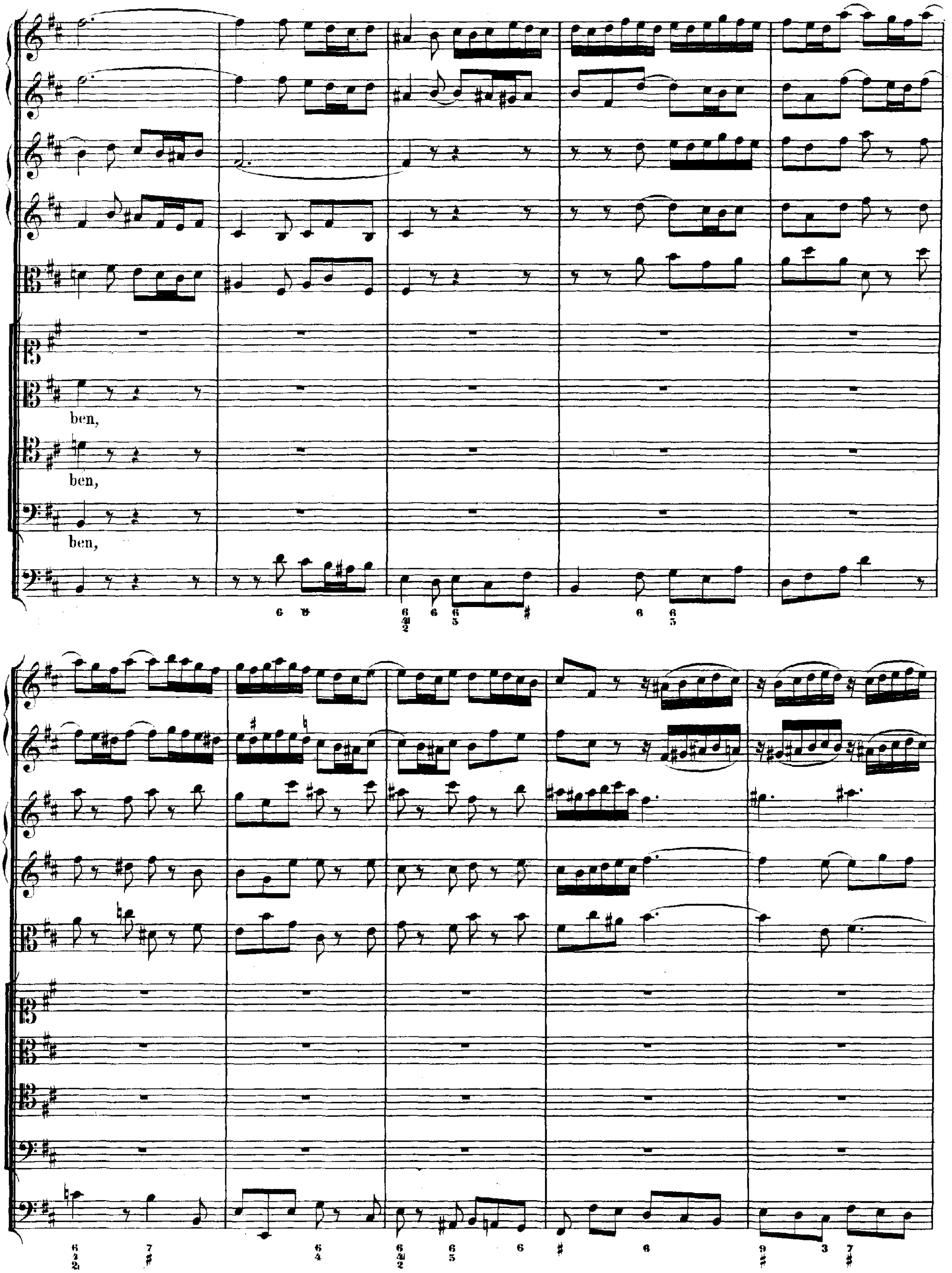
Dominica Septuagesimae.

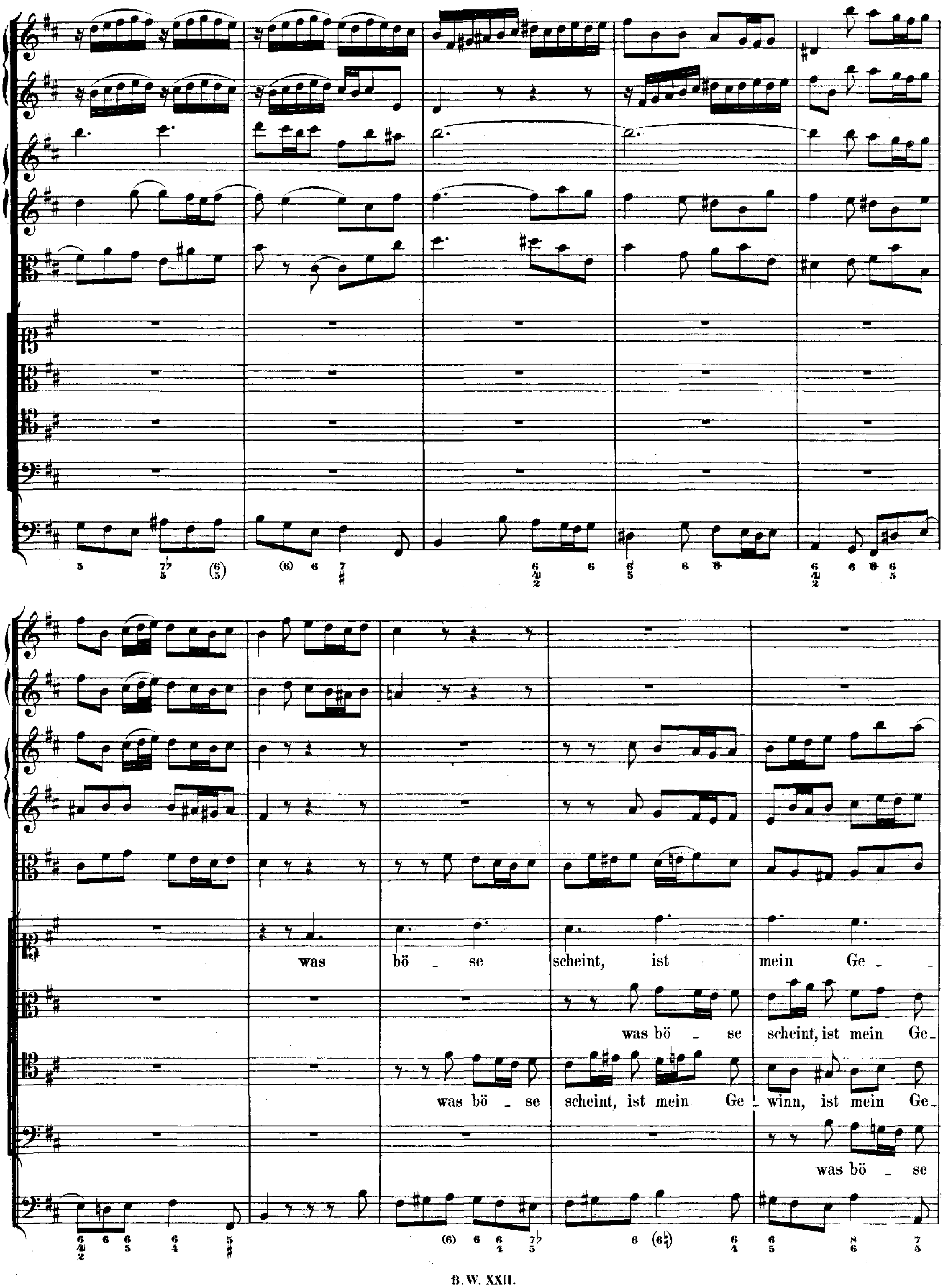
„Ich hab' in Gottes Herz und Sinn."

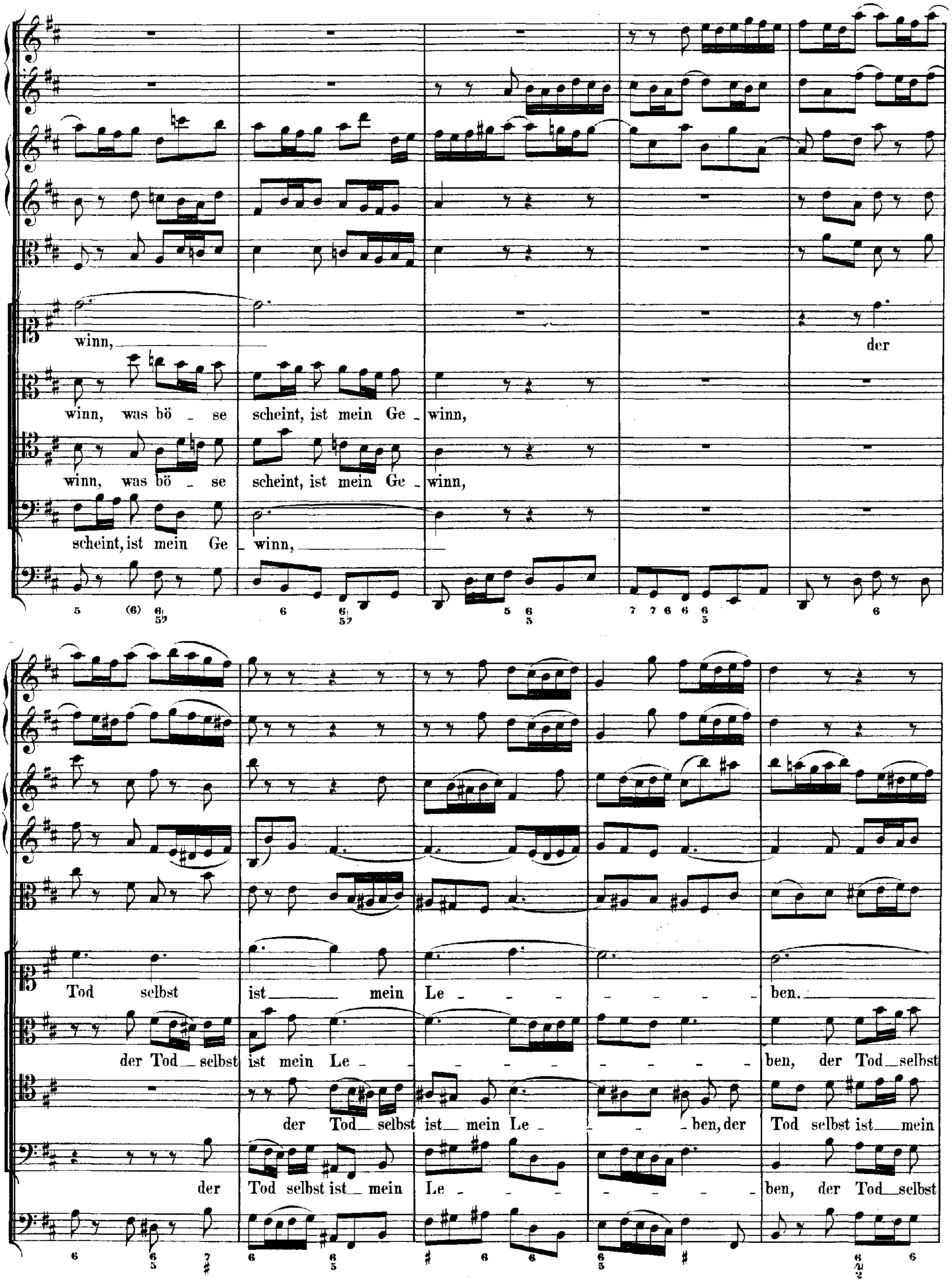


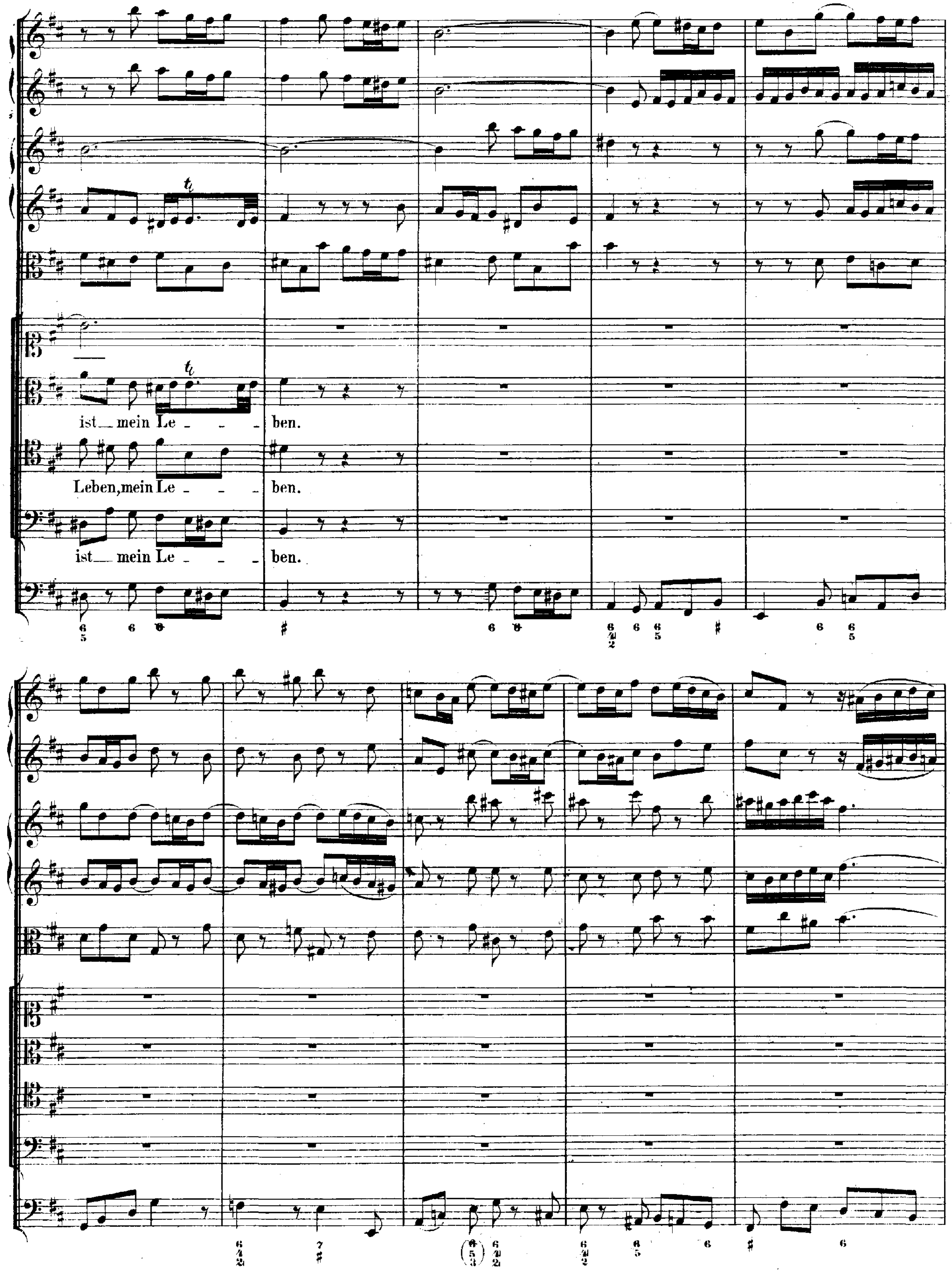

(Melodie: „Was mein Gott will, gescheh' allzeit.")
Ich hab' in Got - tes Herz und Sinn
Ich hab' in Got - tes Herz und Sinn, ich hab' in
Ich hab' in Got - tes Herz und Sinn, Got - tes Herz und Sinn, in Got - tes
Ich hab' in Got - tes Herz und

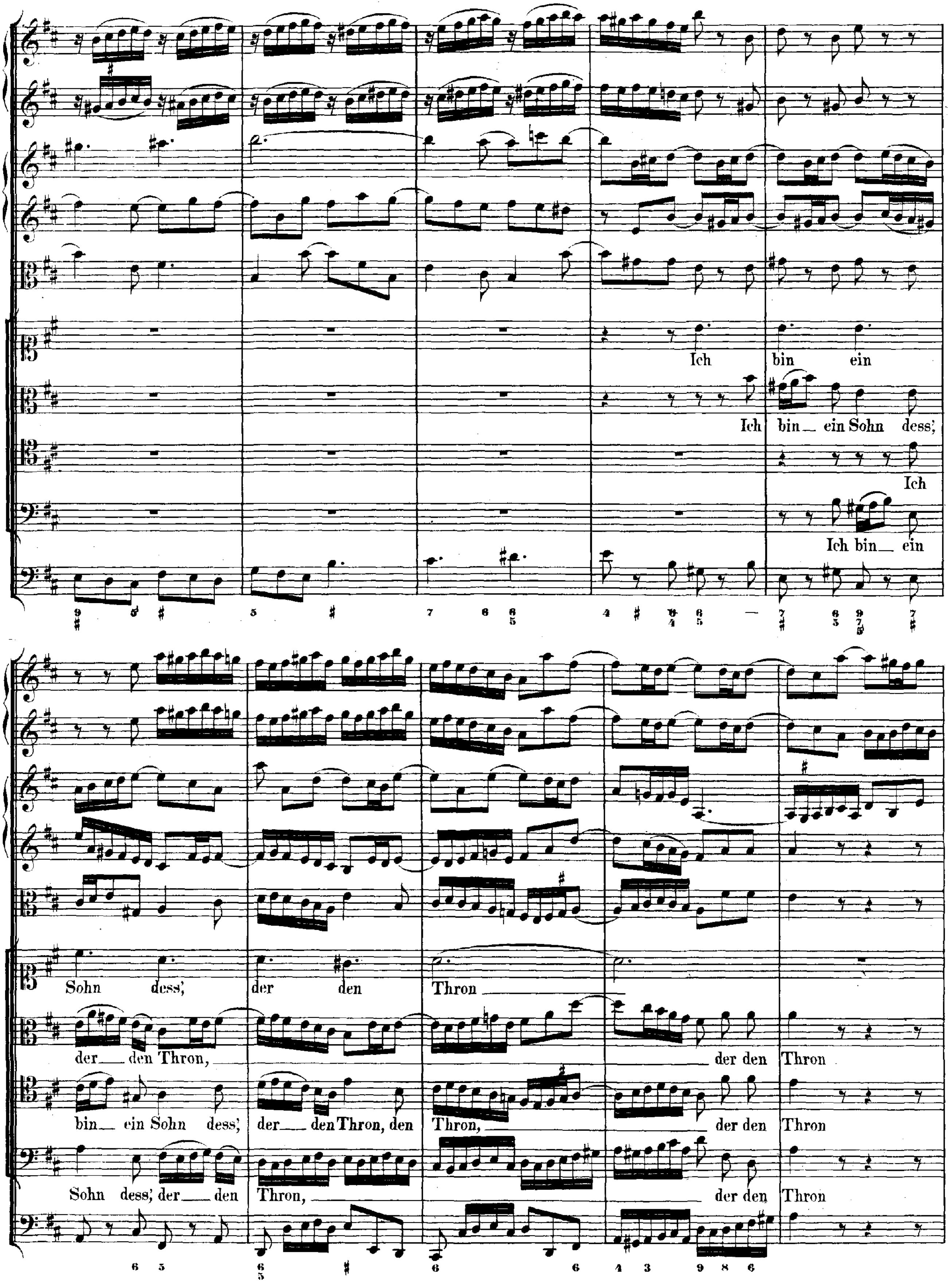

mein Herz und
Got _ tes Herz und Sinn mein Herz und
Herz, Got_tes Herz und Sinn
Sinn mein
Sinn er _ ge _ _ _ _ _ _ _ ben,
Sinn er _ ge _ _ _ _ _ _ _ ben, mein Herz und Sinn er_ge _ _
mein Herz und Sinn er _ ge _ _ ben, mein Herz und Sinn er _ geben, er_ge _ _
Herz und Sinn er _ ge _ _ _ _ _ _ _ ben, mein Herz und Sinn er_ge _ _

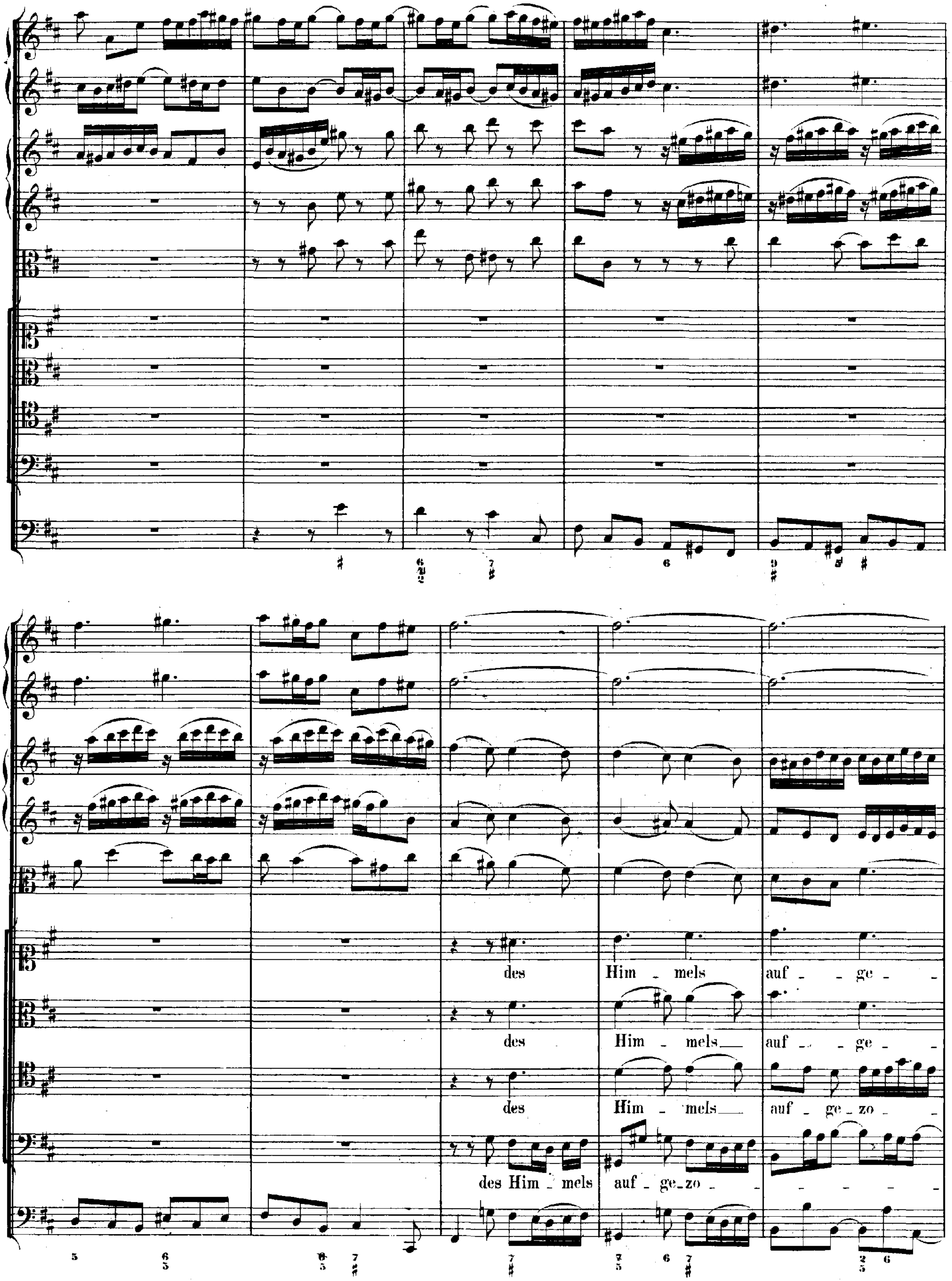

ben,
ben,
ben,

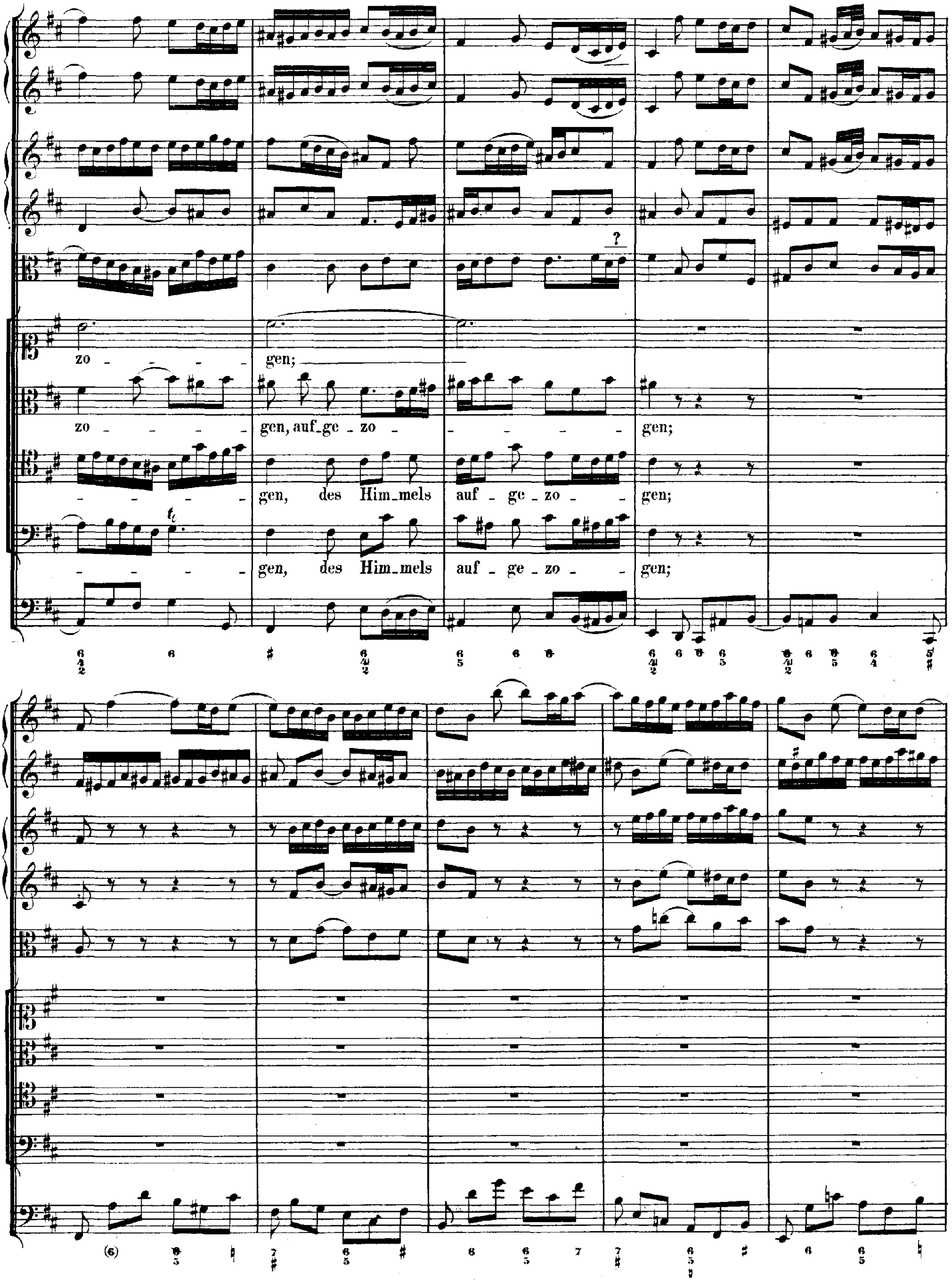

was bö - se scheint, ist mein Ge -
was bö - se scheint, ist mein Ge-
was bö - se scheint, ist mein Ge - winn, ist mein Ge-
was bö - se

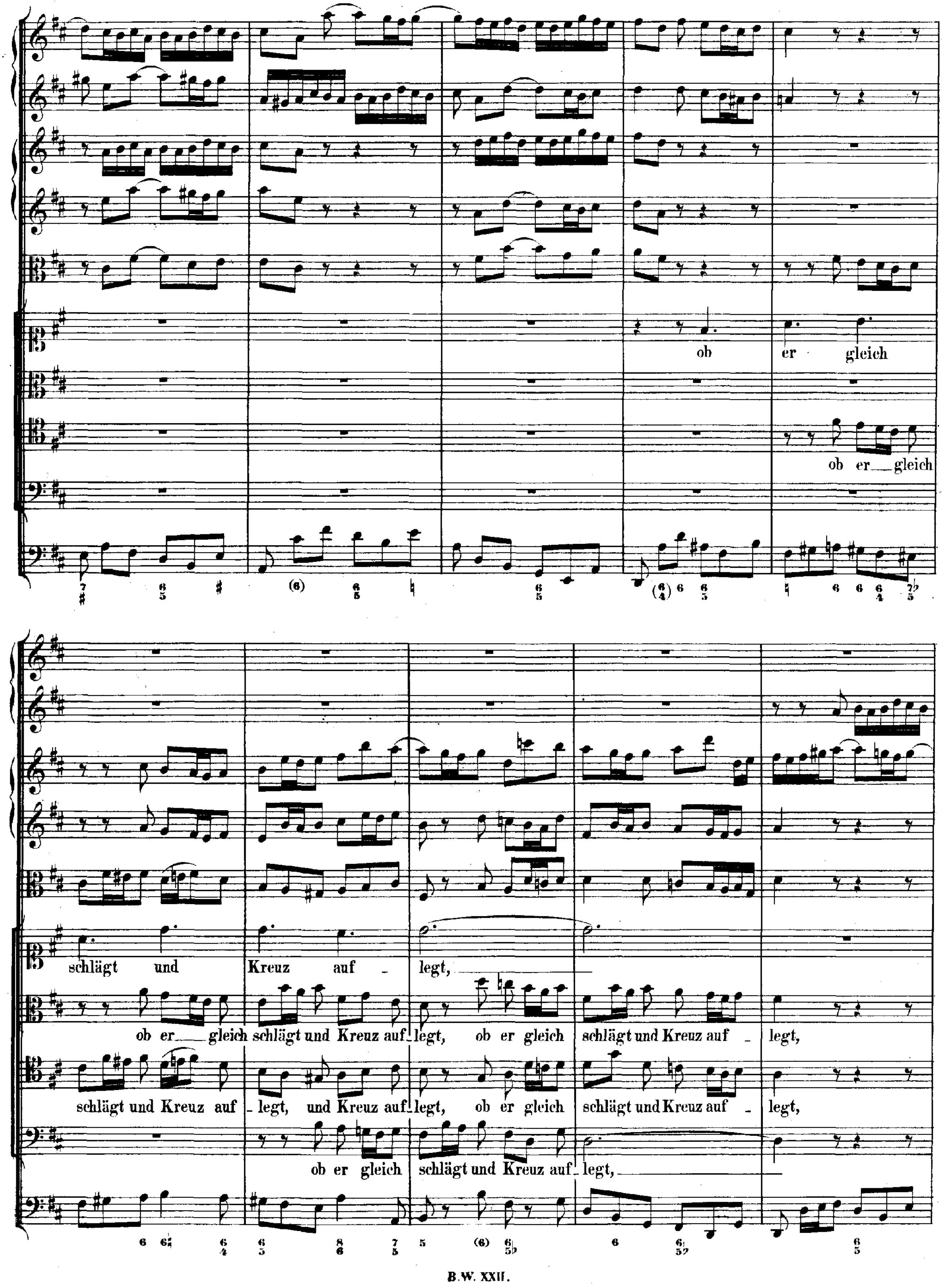

winn, der
winn, was bö - se scheint, ist mein Ge - winn,
winn, was bö - se scheint, ist mein Ge - winn,
scheint, ist mein Ge - winn,
Tod selbst ist mein Le - ben.
der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst
der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst ist mein
der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst

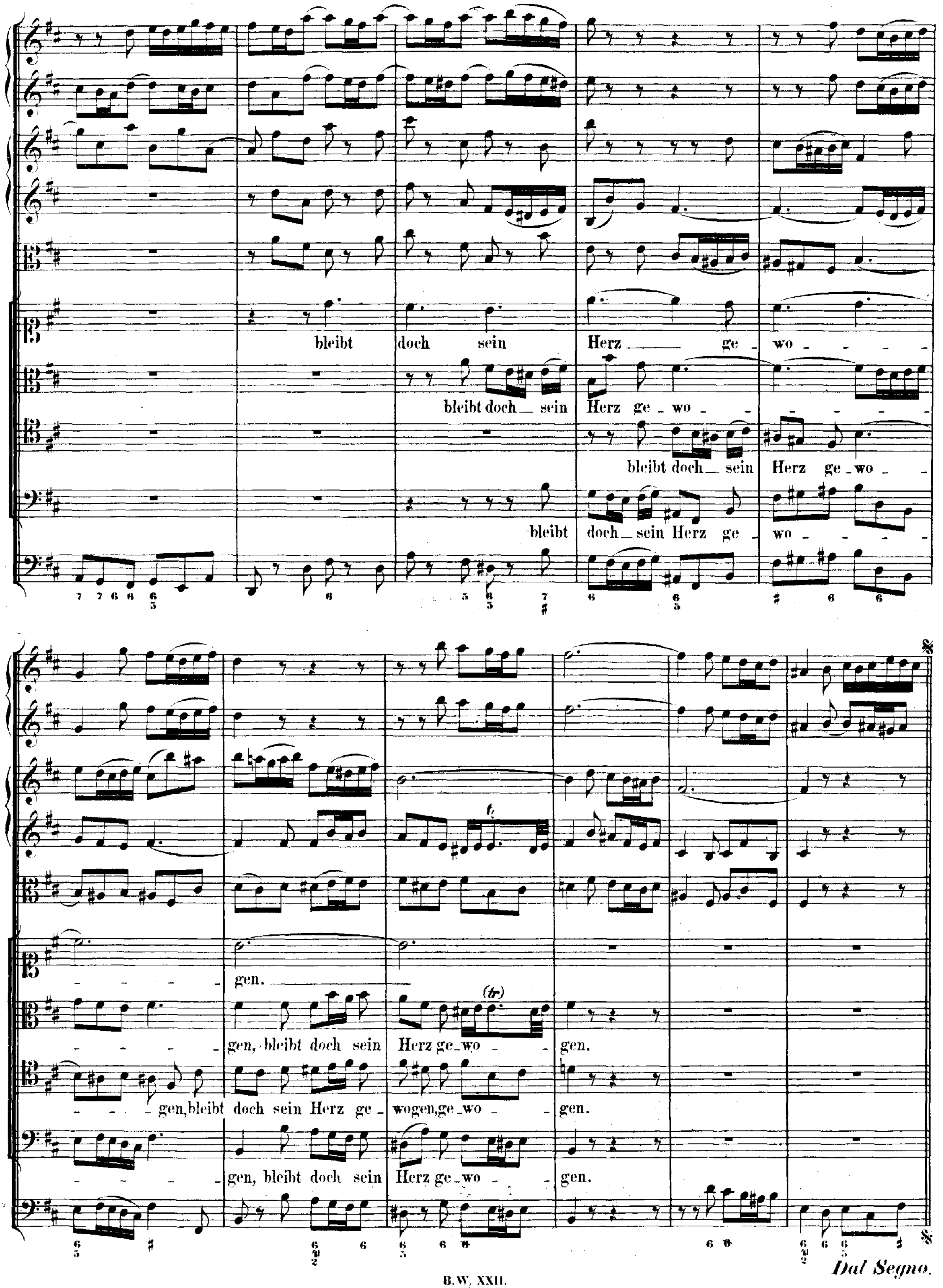

ist mein Le - - - ben.
Leben, mein Le - - - ben.
ist mein Le - - - ben.


Ich bin ein
Ich bin— ein Sohn dess;
Ich
Ich bin— ein
Sohn dess; der den Thron
der— den Thron, der den Thron
bin— ein Sohn dess; der— den Thron, den Thron, der den Thron
Sohn dess; der— den Thron, der den Thron

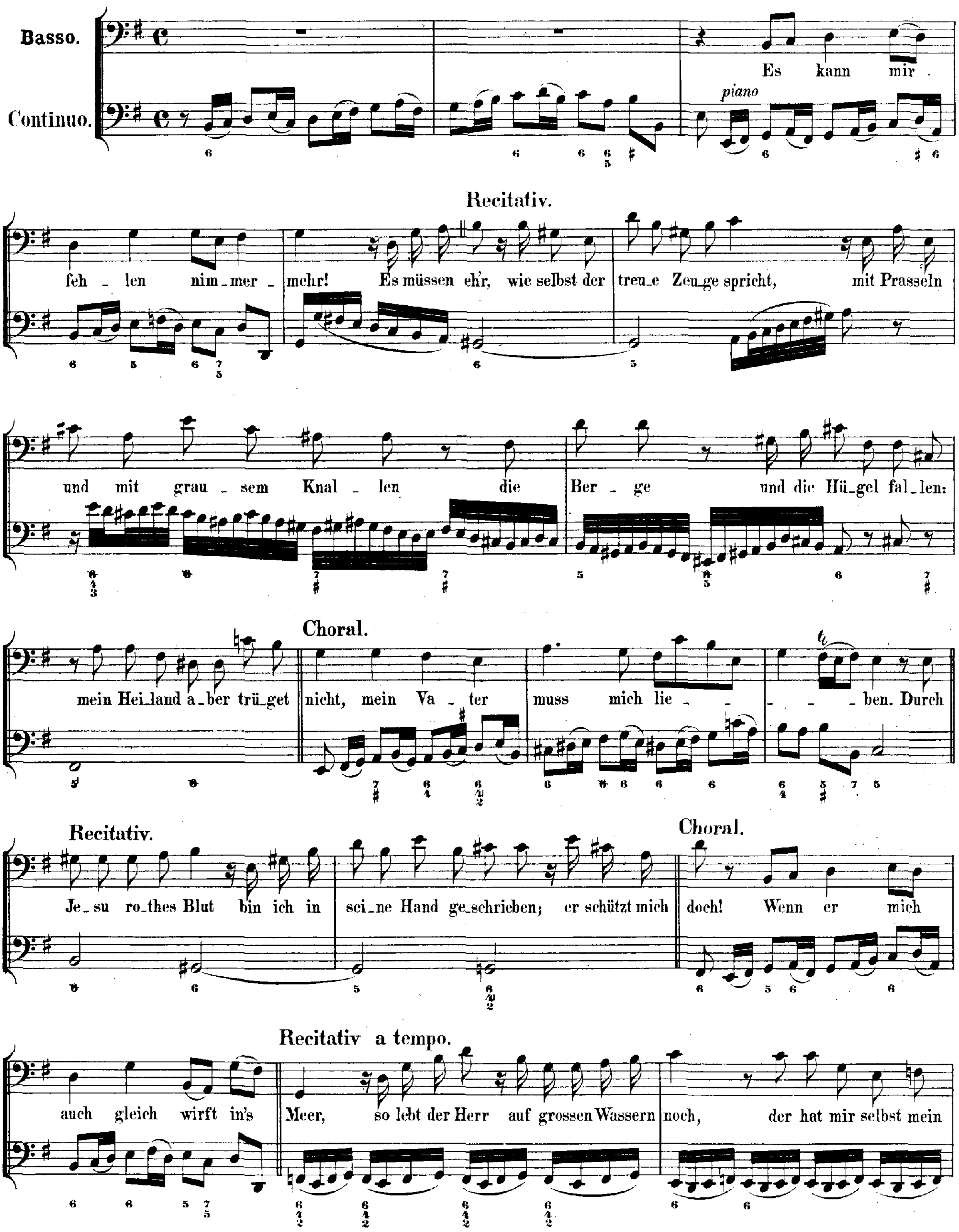

des Him - mels auf - - ge - -
des Him - mels auf - - ge - -
des Him - mels auf - ge - zo - -
des Him - mels auf - ge - zo - -

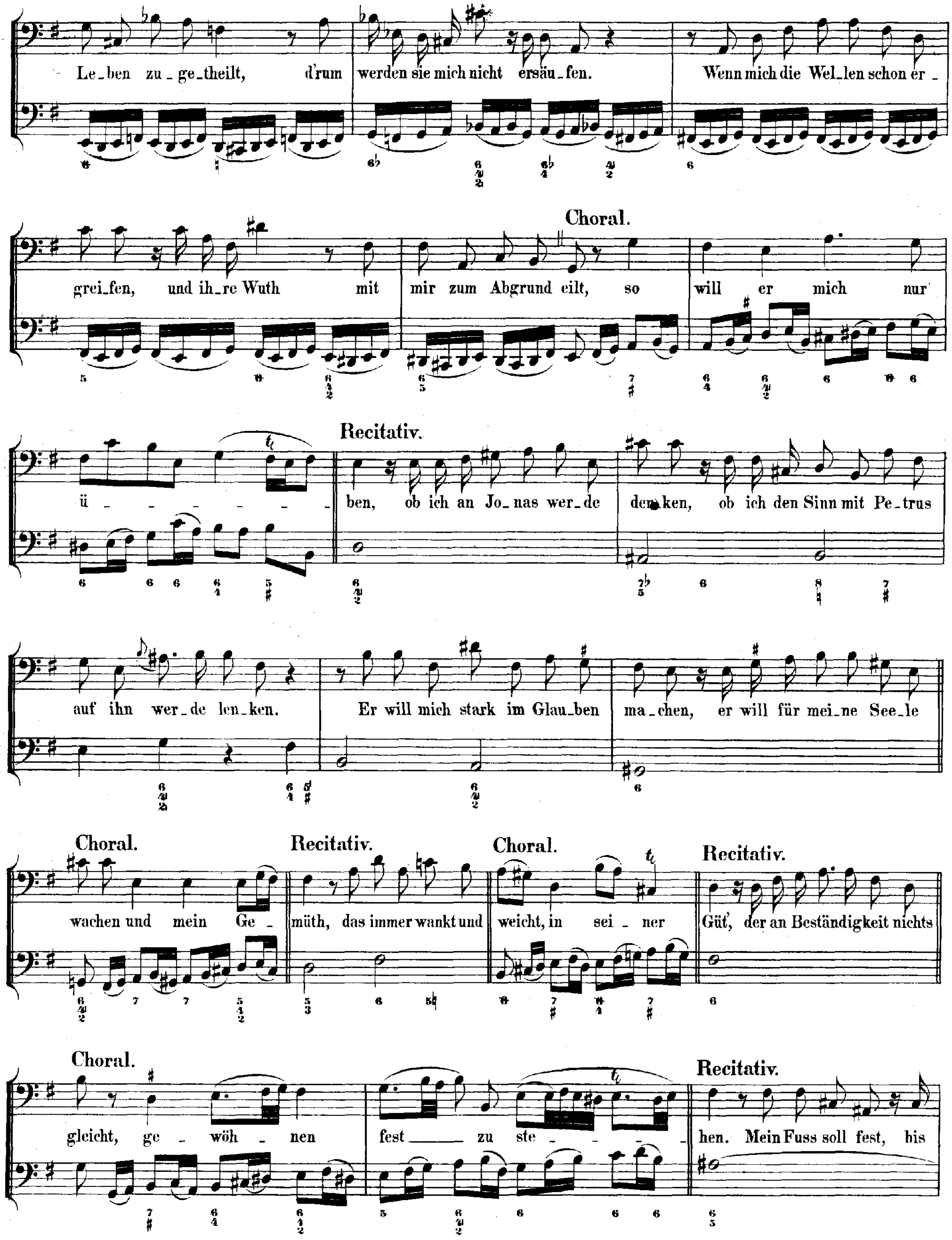

zo - gen;
zo - gen, auf-ge - zo - gen;
gen, des Him-mels auf - ge - zo - gen;
gen, des Him-mels auf - ge - zo - gen;
?

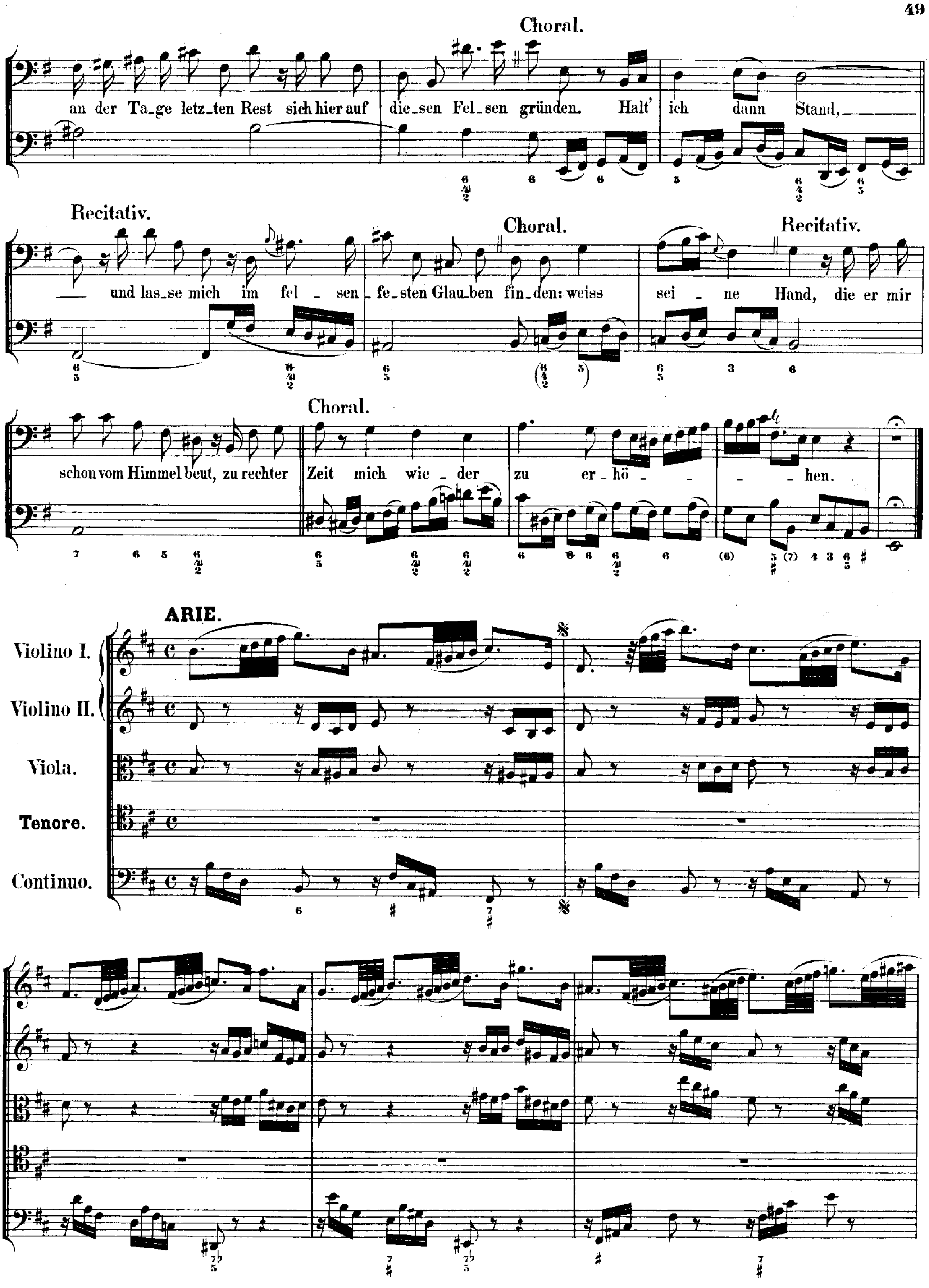

ob er gleich
ob er gleich
schlägt und Kreuz auf - legt,
ob er gleich schlägt und Kreuz auf - legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf - legt,
schlägt und Kreuz auf - legt, und Kreuz auf - legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf - legt,
ob er gleich schlägt und Kreuz auf - legt,

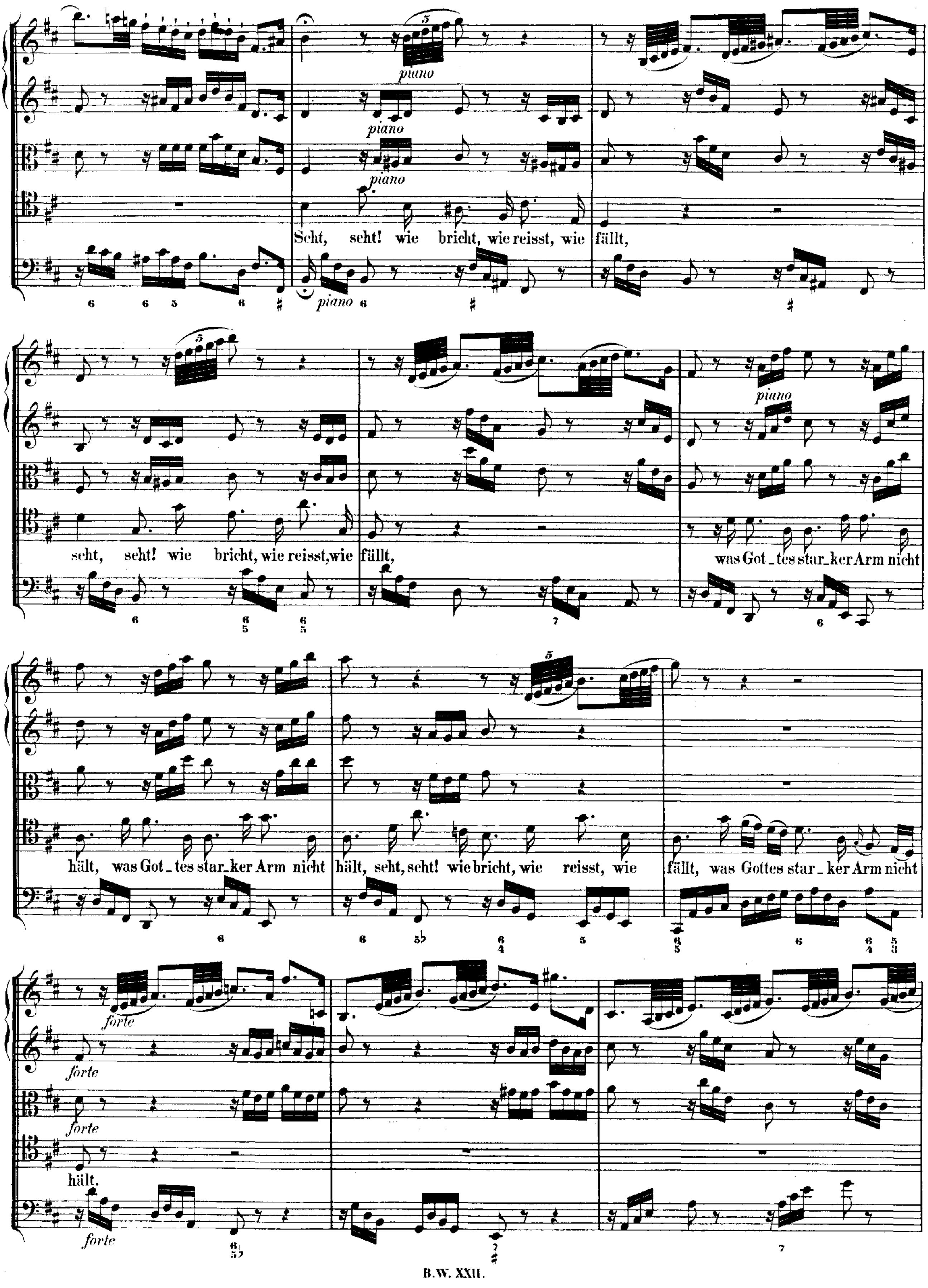

bleibt doch sein Herz ge - wo - - - - - - - gen.
bleibt doch sein Herz ge - wo - - - - - - - - - gen, bleibt doch sein Herz ge - wo - gen.
bleibt doch sein Herz ge - wo - - - - - gen, bleibt doch sein Herz ge - wogen, ge - wo - gen.
bleibt doch sein Herz ge - wo - - - - - gen, bleibt doch sein Herz ge - wo - gen.
(tr)
Dal Segno.

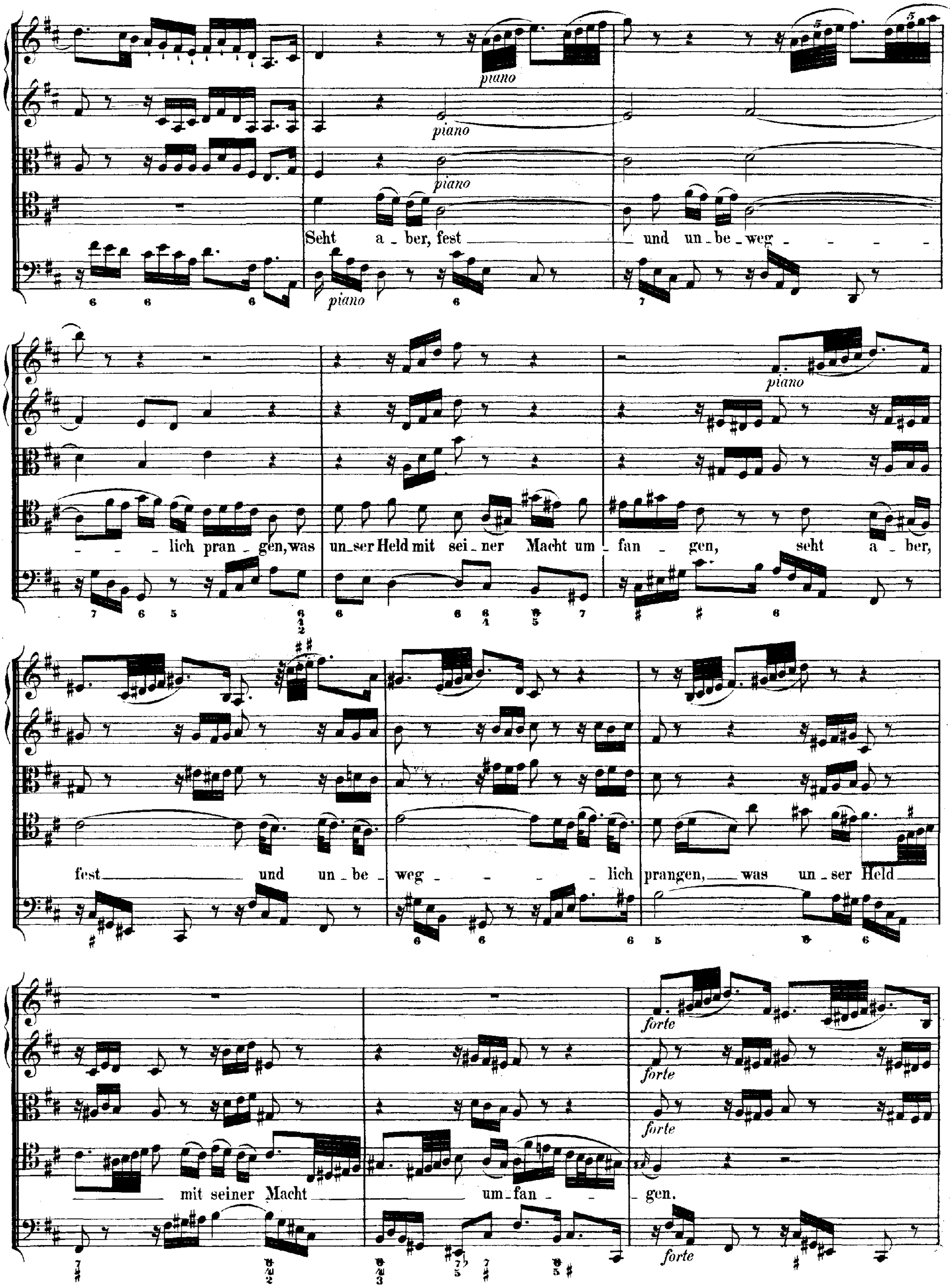
RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will" in veränderter Weise.)

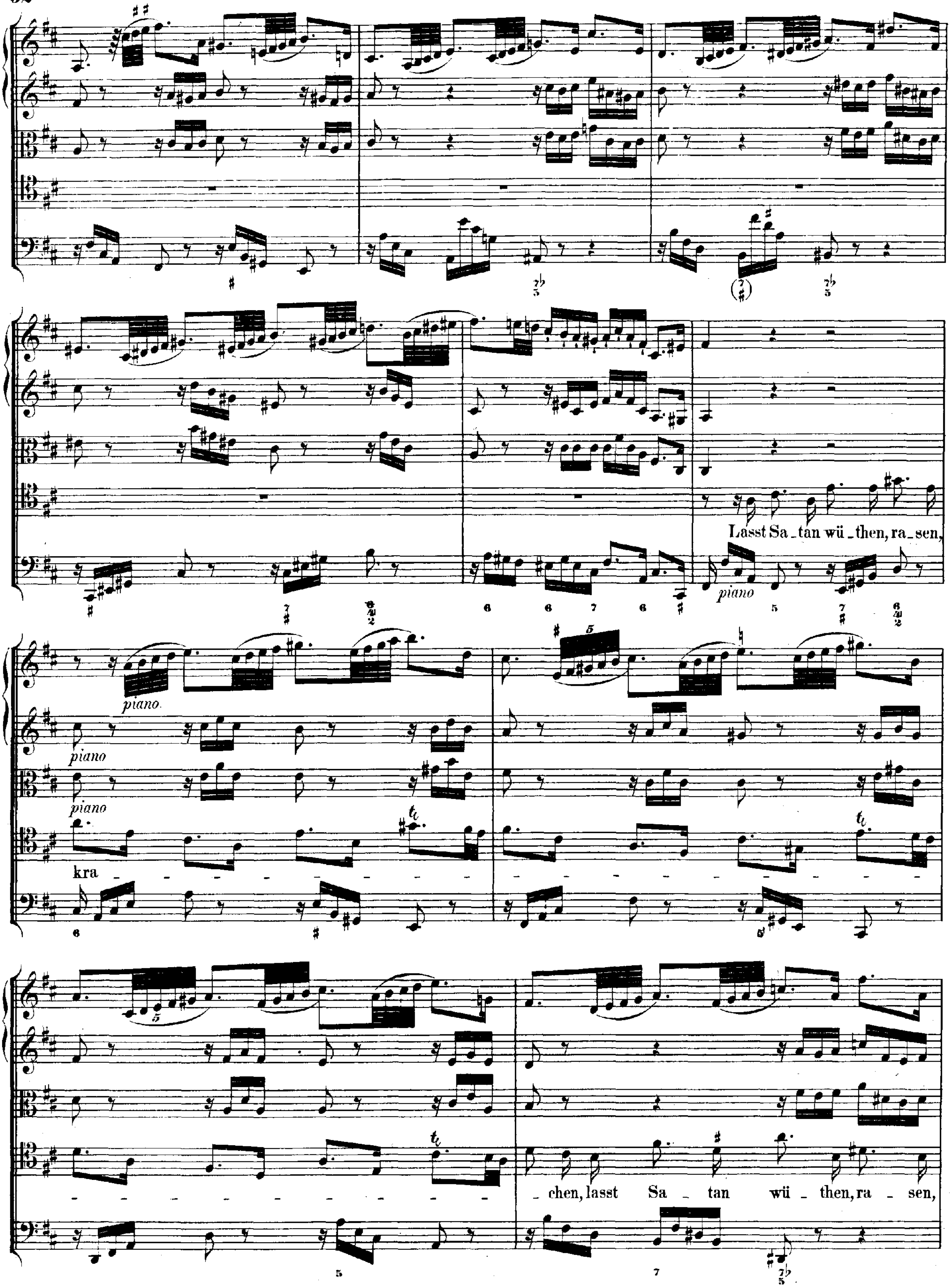


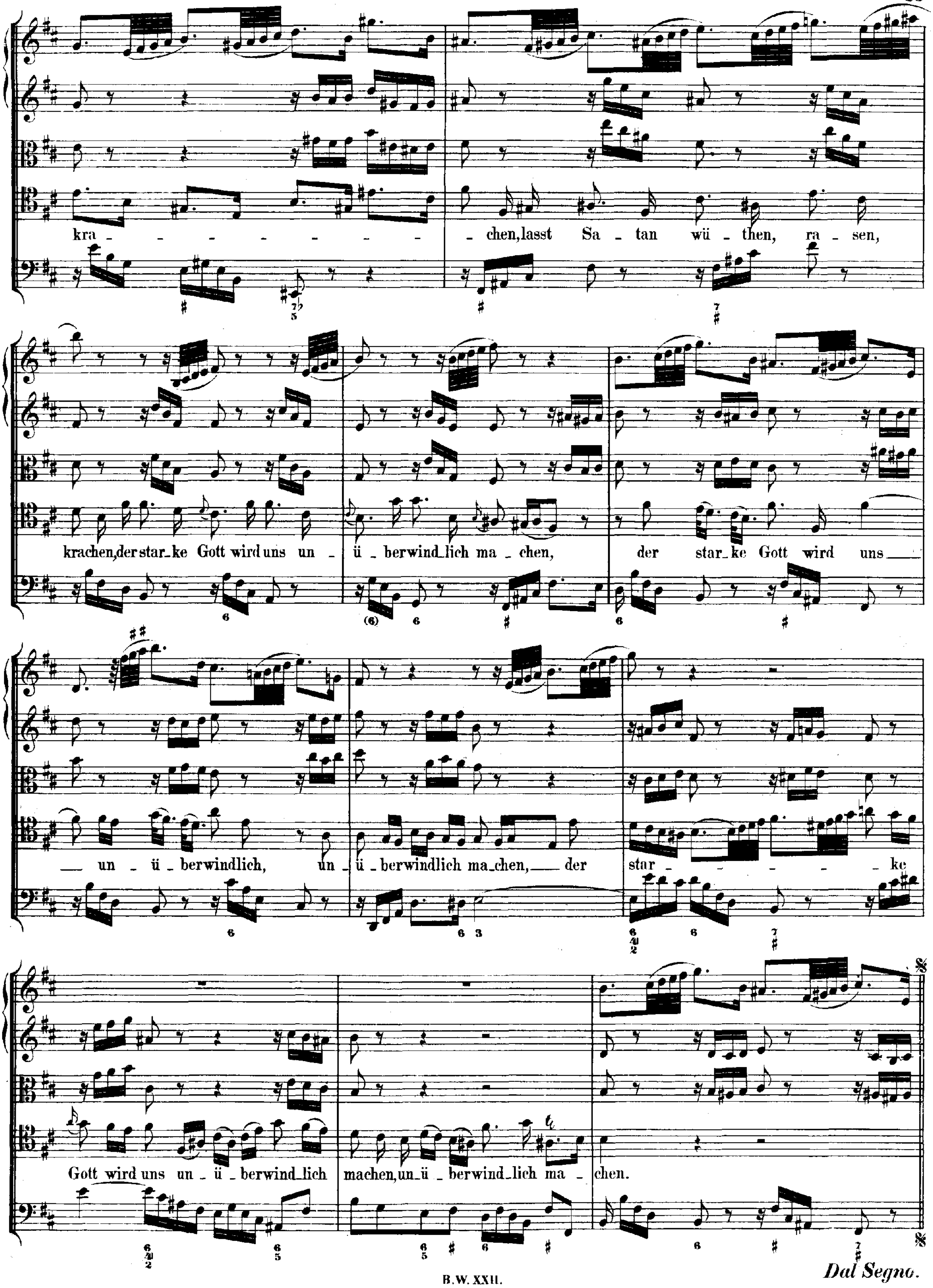

Le_ben zu_ge_theilt, d'rum
werden sie mich nicht ersäu_fen.
Wenn mich die Wel_len schon er_
grei_fen, und ih_re Wuth mit
mir zum Abgrund eilt, so
Choral.
will er mich nur
ü_
Recitativ.
ben, ob ich an Jo_nas wer_de
den_ken, ob ich den Sinn mit Pe_trus
auf ihn wer_de len_ken.
Er will mich stark im Glau_ben
ma_chen, er will für mei_ne See_le
Choral.
wachen und mein Ge_
Recitativ.
müth, das immer wankt und
Choral.
weicht, in sei_ner
Recitativ.
Güt', der an Beständigkeit nichts
Choral.
gleicht, ge_wöh_nen
fest zu ste_
Recitativ.
hen. Mein Fuss soll fest, bis


Choral.
an der Ta_ge letz_ten Rest sich hier auf
die_sen Fel_sen gründen. Halt' ich dann Stand,
Recitativ.
und las_se mich im fel _ sen _ fe_sten Glau_ben fin_den: weiss
Choral.
sei _ ne Hand, die er mir
Recitativ.
schon vom Himmel beut, zu rechter
Choral.
Zeit mich wie _ der zu er_hö _ _ _ _ hen.
ARIE.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.

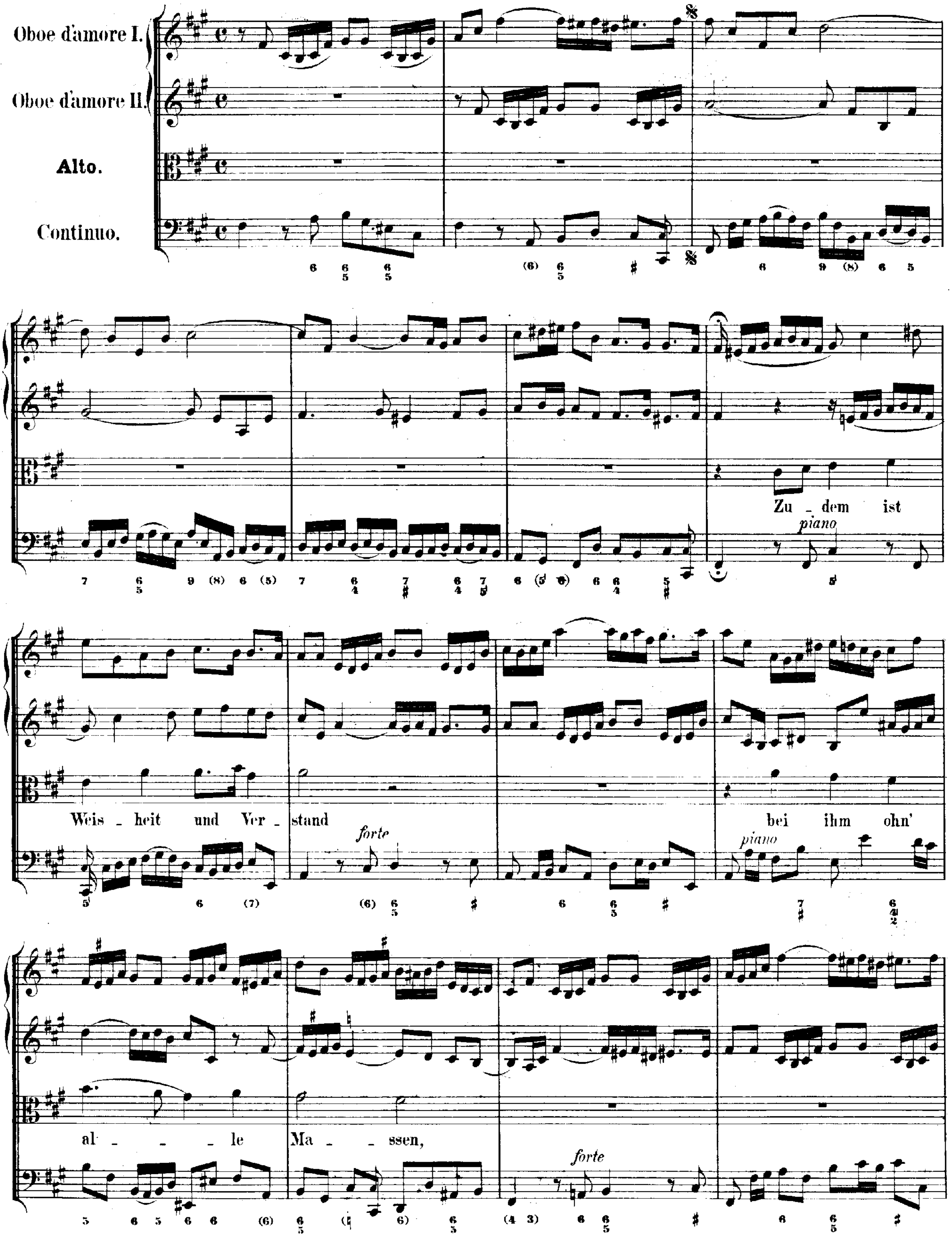

piano
Seht, seht! wie bricht, wie reisst, wie fällt,
seht, seht! wie bricht, wie reisst, wie fällt,
was Got_tes star_ker Arm nicht hält, was Got_tes star_ker Arm nicht hält, seht, seht! wie bricht, wie reisst, wie fällt, was Gottes star_ker Arm nicht hält.
forte

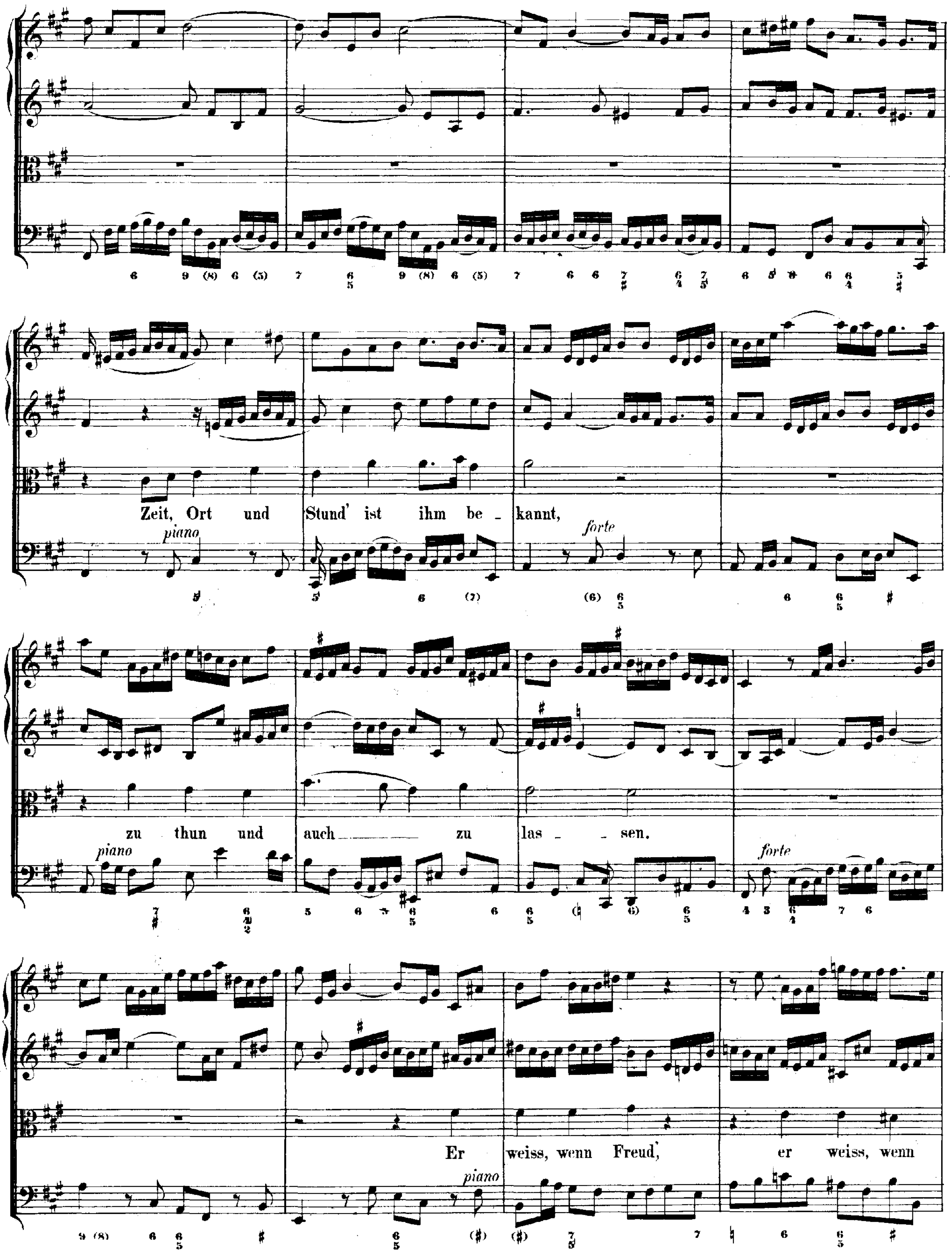

Seht a - ber, fest und un - be - weg - lich pran - gen, was un - ser Held mit sei - ner Macht um - fan - gen, seht a - ber,
fest und un - be - weg - lich prangen, was un - ser Held
mit seiner Macht um - fan - gen.
piano
forte

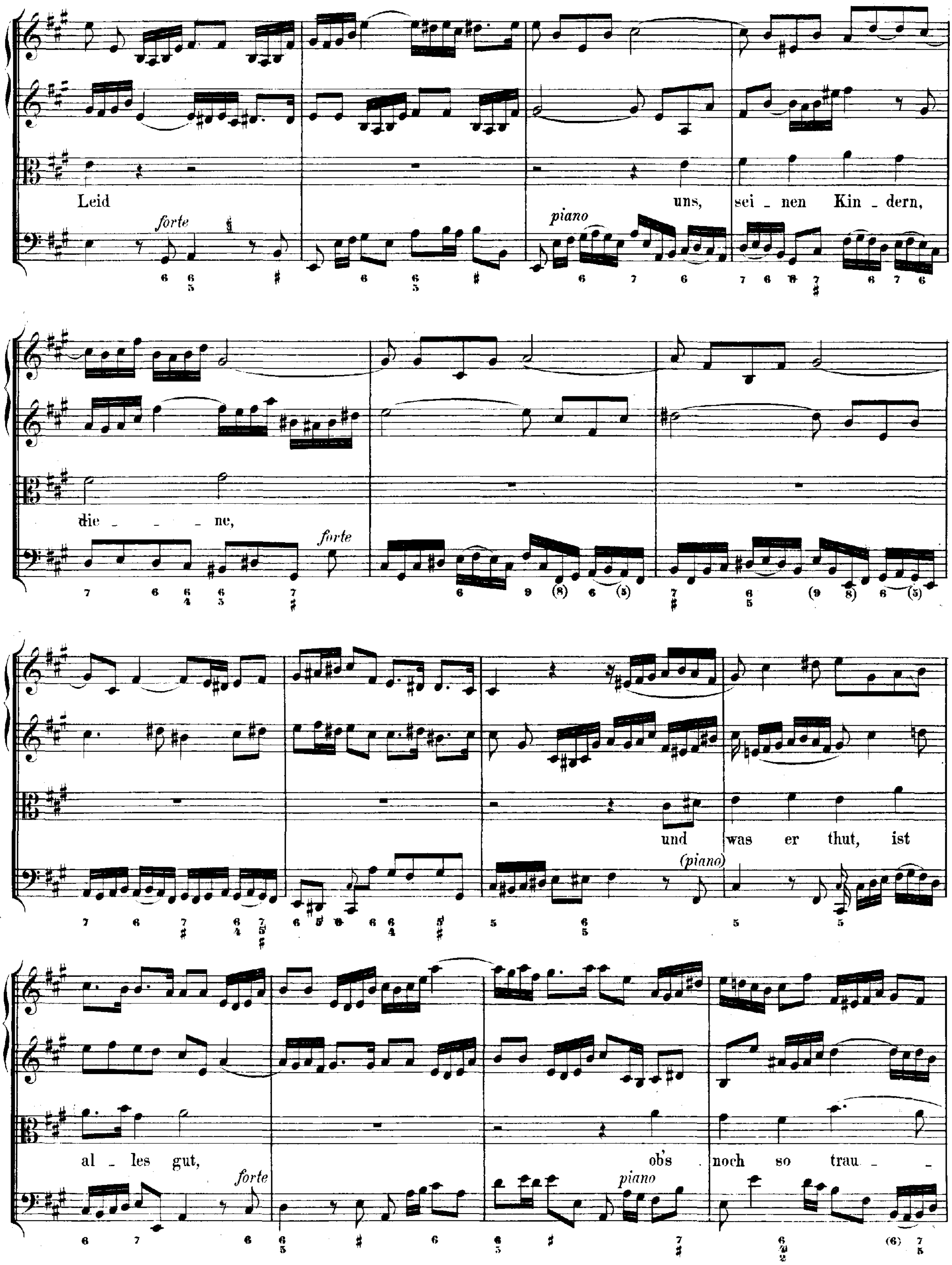

Lasst Sa_tan wü_then, ra_sen,
piano
piano.
piano
piano
kra
_chen, lasst Sa_tan wü_then, ra_sen,

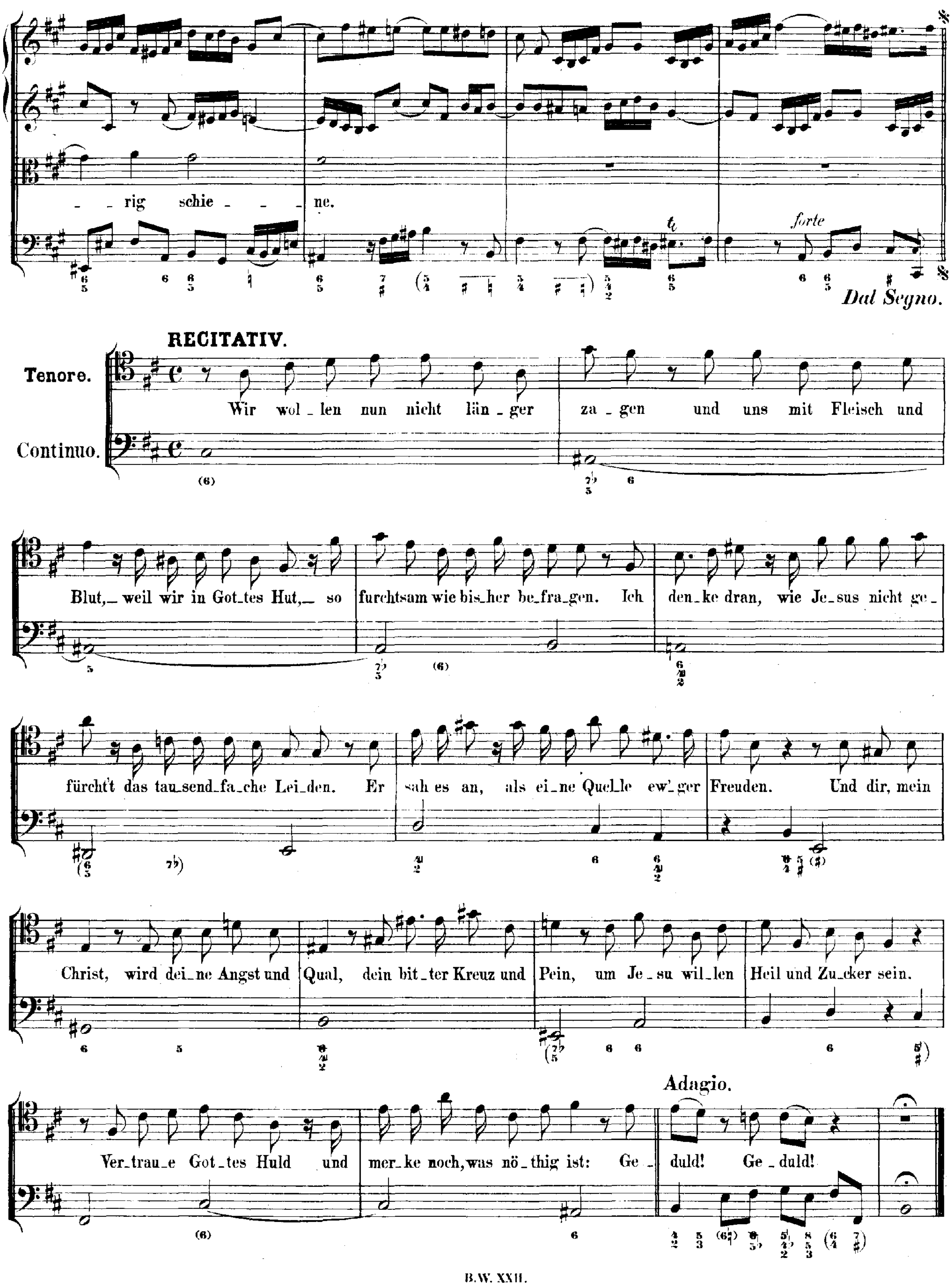

kra - - - - - - - - - chen, lasst Sa - tan wü - then, ra - sen,
krachen, der star - ke Gott wird uns un - ü - berwind - lich ma - chen,
der star - ke Gott wird uns
un - ü - berwindlich, un - ü - berwindlich ma - chen, der
star - - - - - - ke
Gott wird uns un - ü - berwind - lich machen, un - ü - berwind - lich ma - chen.
Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will.")



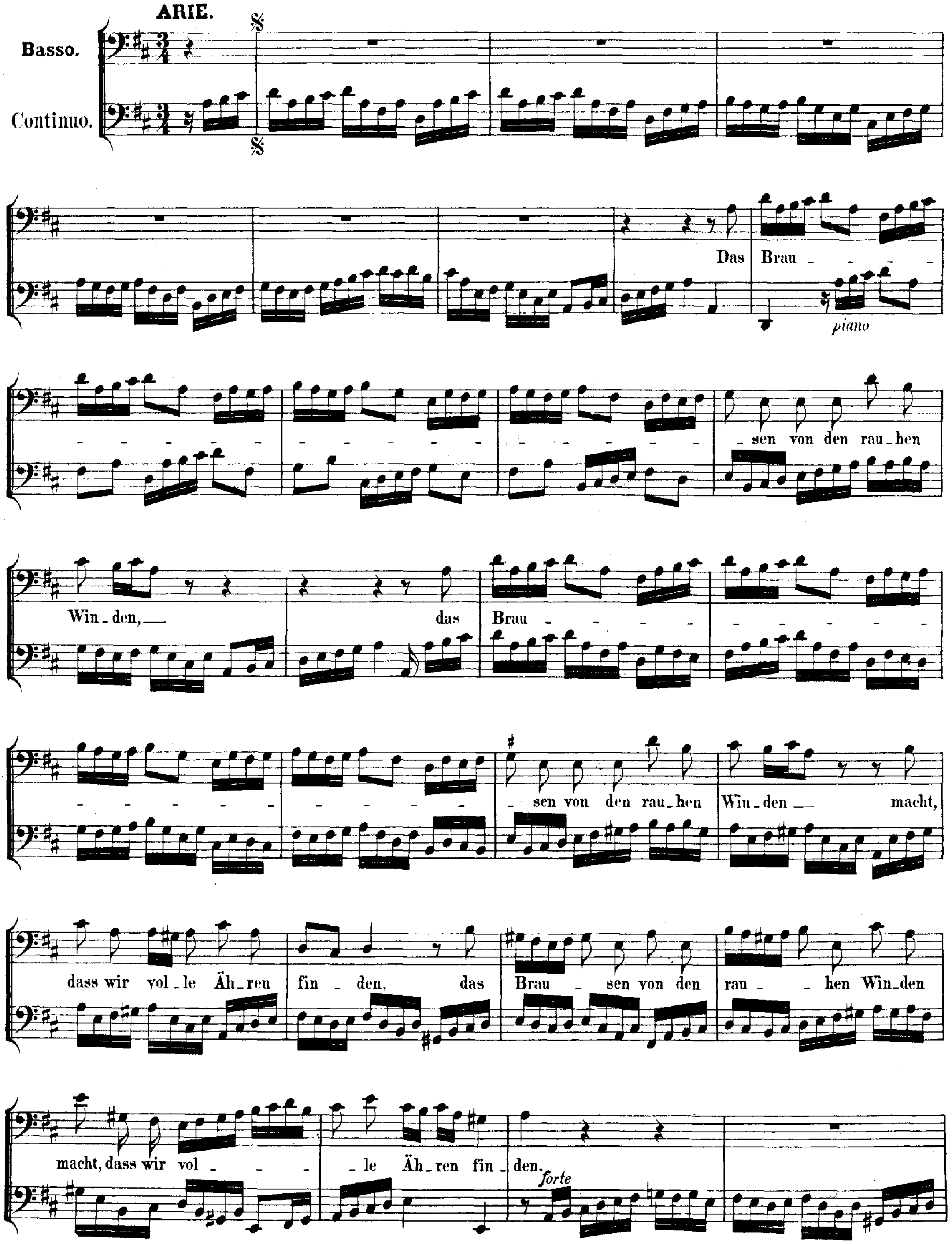

piano
Zeit, Ort und Stund' ist ihm be_kannt,
forte
piano
zu thun und auch zu las_sen.
forte
piano
Er weiss, wenn Freud, er weiss, wenn

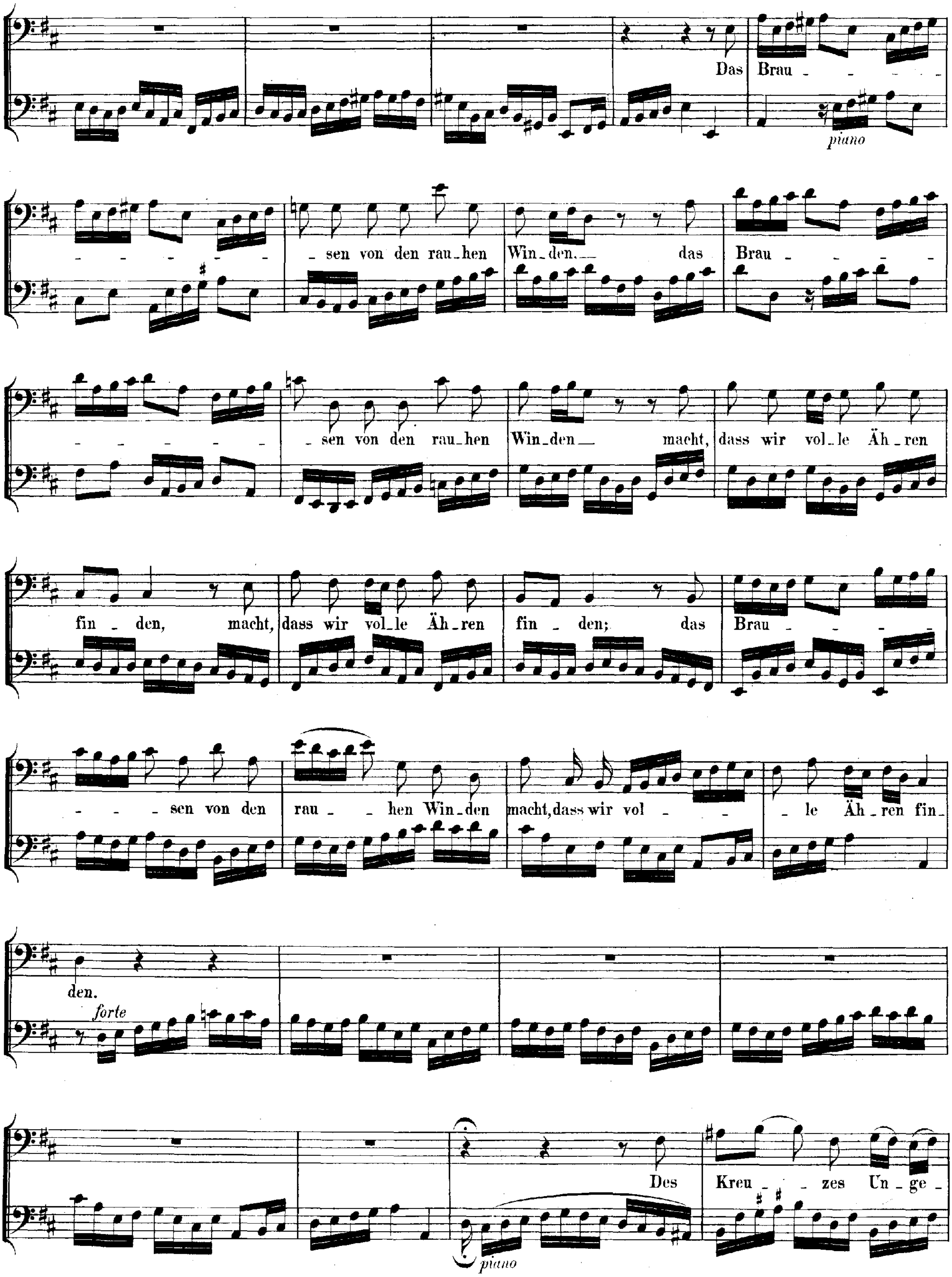

Leid uns, sei - nen Kin - dern,
forte
piano
die - - - ne,
forte
und was er thut, ist
(piano)
al - les gut, ob's noch so trau -
forte
piano

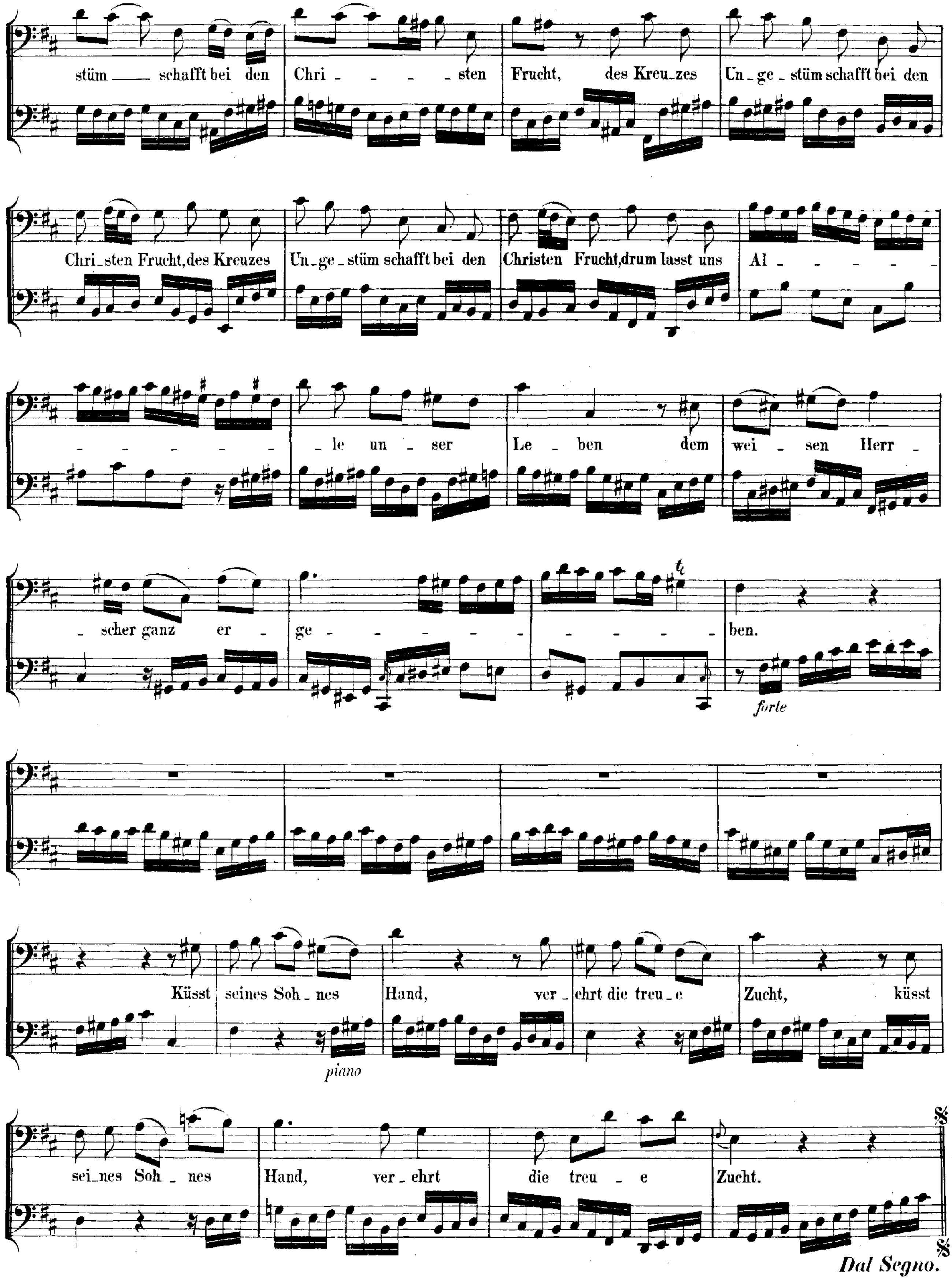


_ rig schie _ _ ne.
forte
Dal Segno.
RECITATIV.
Tenore.
Continuo.
Wir wol_len nun nicht län_ger za_gen und uns mit Fleisch und
Blut,_ weil wir in Got_tes Hut,_ so furchtsam wie bis_her be_fra_gen. Ich den_ke dran, wie Je_sus nicht ge_
fürcht't das tau_send_fa_che Lei_den. Er sah es an, als ei_ne Quel_le ew'_ger Freuden. Und dir, mein
Christ, wird dei_ne Angst und Qual, dein bit_ter Kreuz und Pein, um Je_su wil_len Heil und Zu_cker sein.
Adagio.
Ver_trau_e Got_tes Huld und mer_ke noch, was nö_thig ist: Ge_duld! Ge_duld!

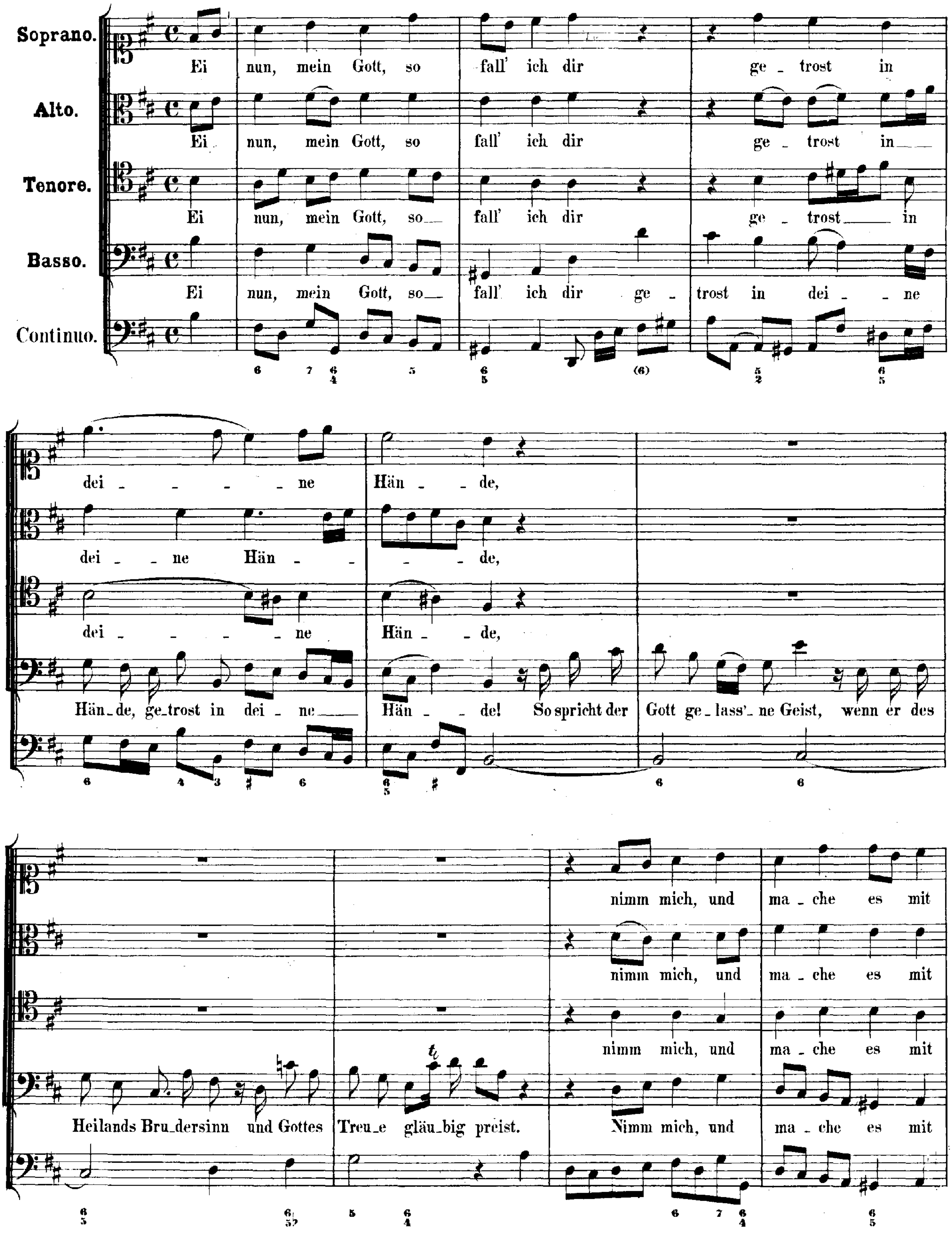
ARIE.

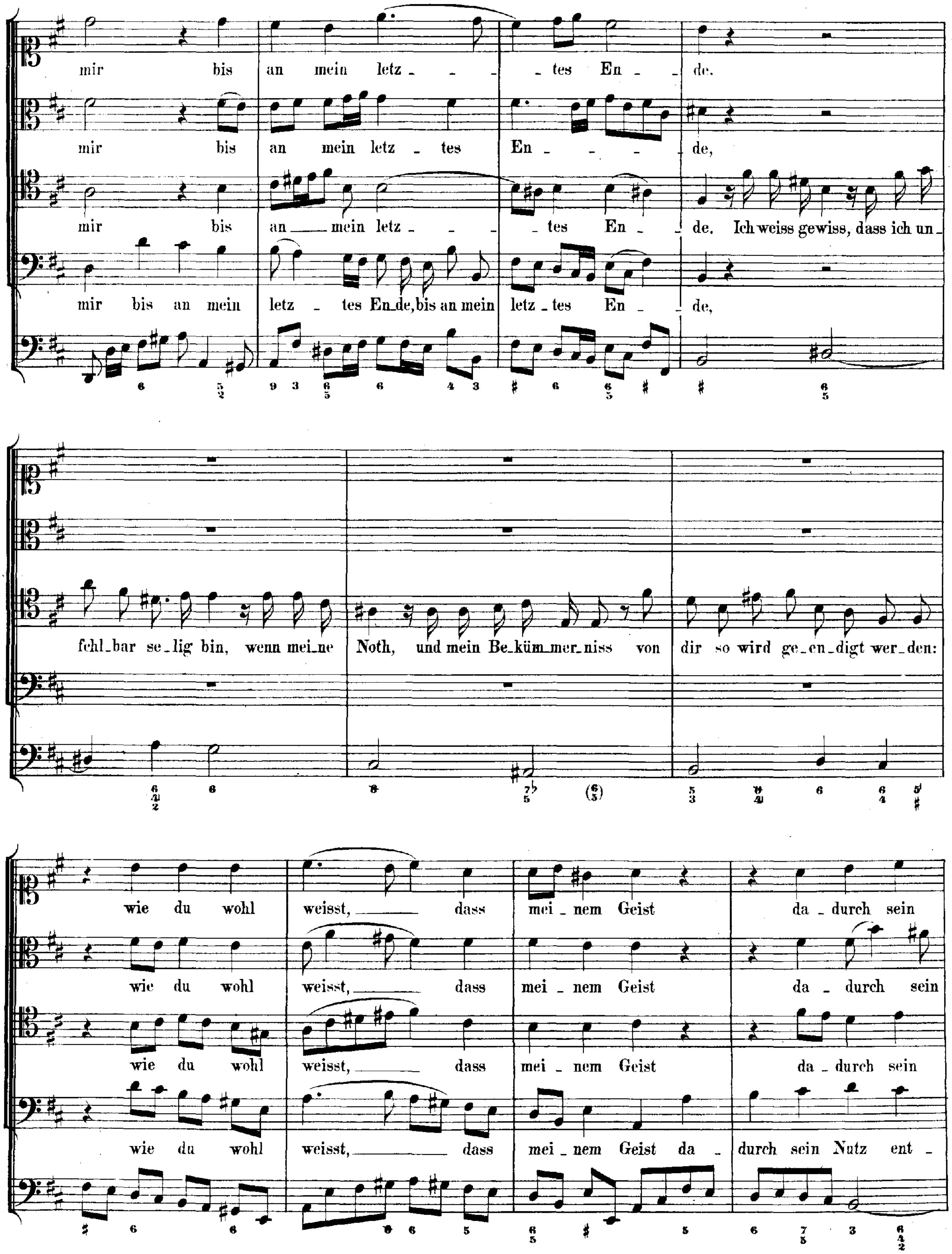

Basso.
Continuo.
Das Brau - - - - - - sen von den rau_hen Win_den, das Brau - - - - - - sen von den rau_hen Win_den macht,
piano
dass wir vol_le Äh_ren fin - den, das Brau - sen von den rau - hen Win_den macht, dass wir vol - - - - le Äh_ren fin - den.
forte

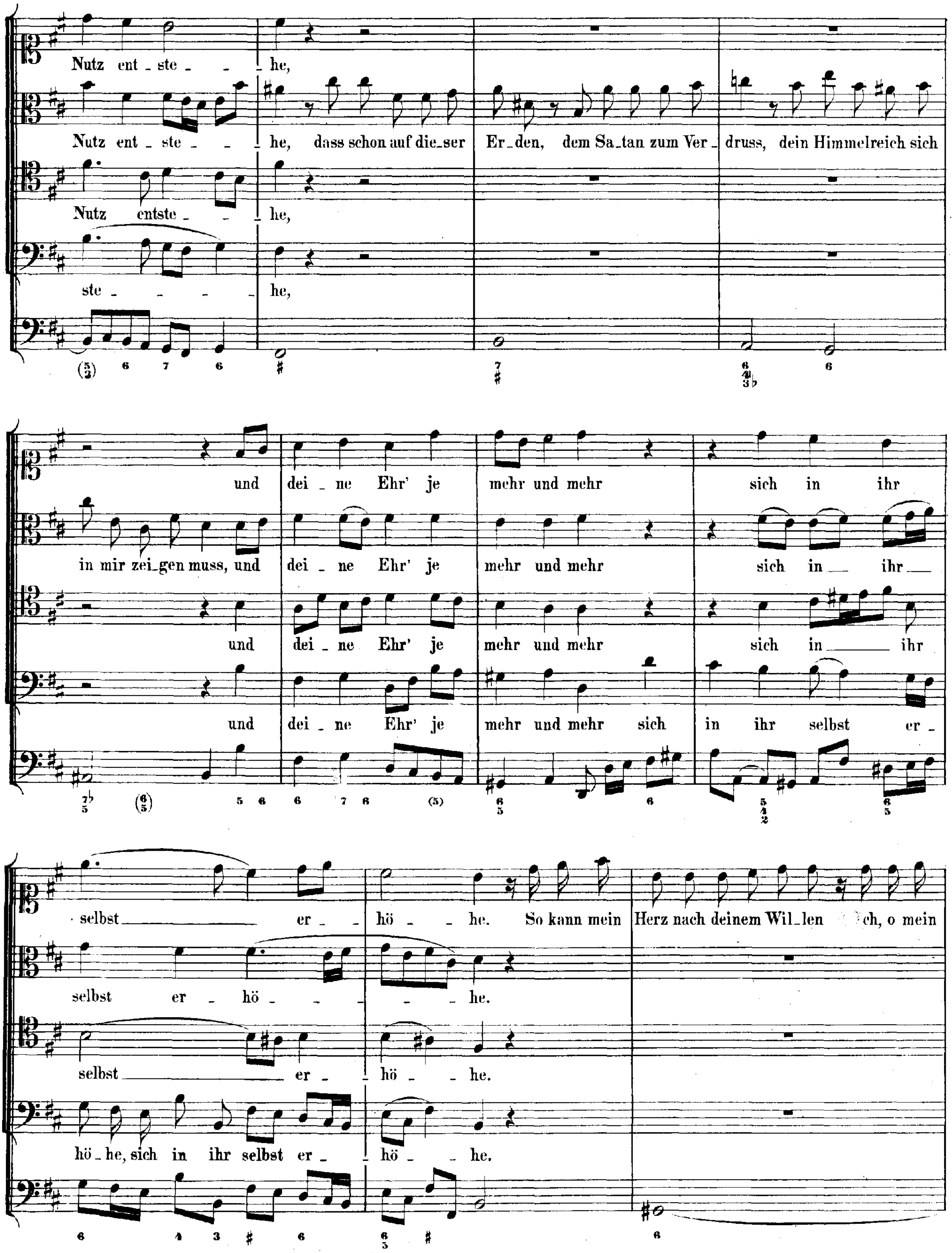

Das Brau - - - - -
- - - - - - sen von den rau_hen Win_den. das Brau - - - -
- - - - - - sen von den rau_hen Win_den macht, dass wir vol_le Äh_ren
fin _ den, macht, dass wir vol_le Äh_ren fin _ den; das Brau - - - -
- - - sen von den rau - hen Win_den macht, dass wir vol - - - le Äh_ren fin_
den.
Des Kreu - zes Un - ge -
piano
forte
piano

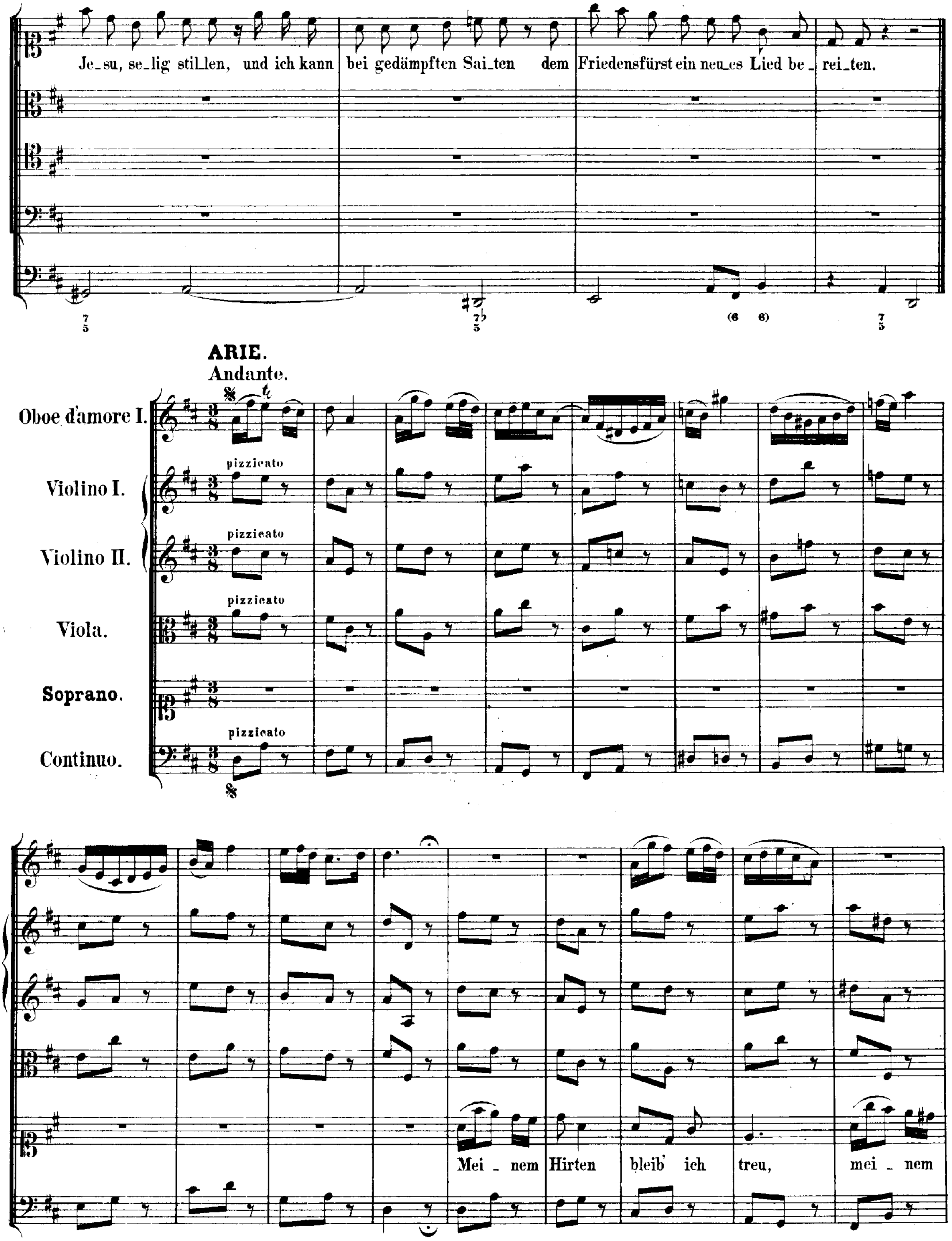

stüm schafft bei den Chri - - - - sten Frucht, des Kreu_zes Un_ge_stüm schafft bei den
Chri_sten Frucht, des Kreuzes Un_ge_stüm schafft bei den Christen Frucht, drum lasst uns Al - - - - - -
- - - - - - - le un - ser Le - ben dem wei - sen Herr -
- scher ganz er - ge - - - - - - - - - - - - - ben.
forte
Küsst seines Soh_nes Hand, ver - ehrt die treu_e Zucht, küsst
piano
sei_nes Soh - nes Hand, ver - ehrt die treu - e Zucht.
Dal Segno.

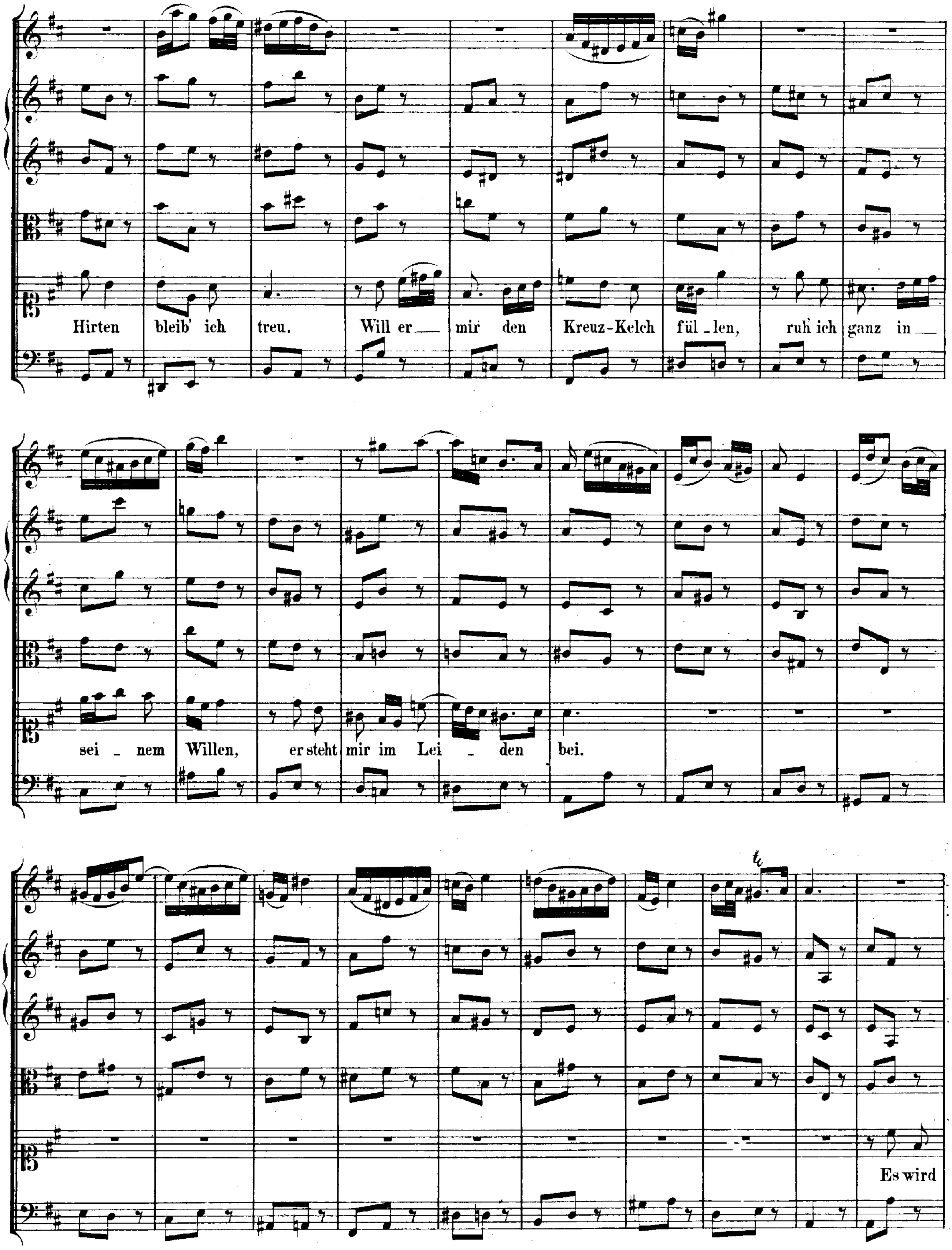
CHORAL und RECITATIV. (Melodie: „Was mein Gott will.")

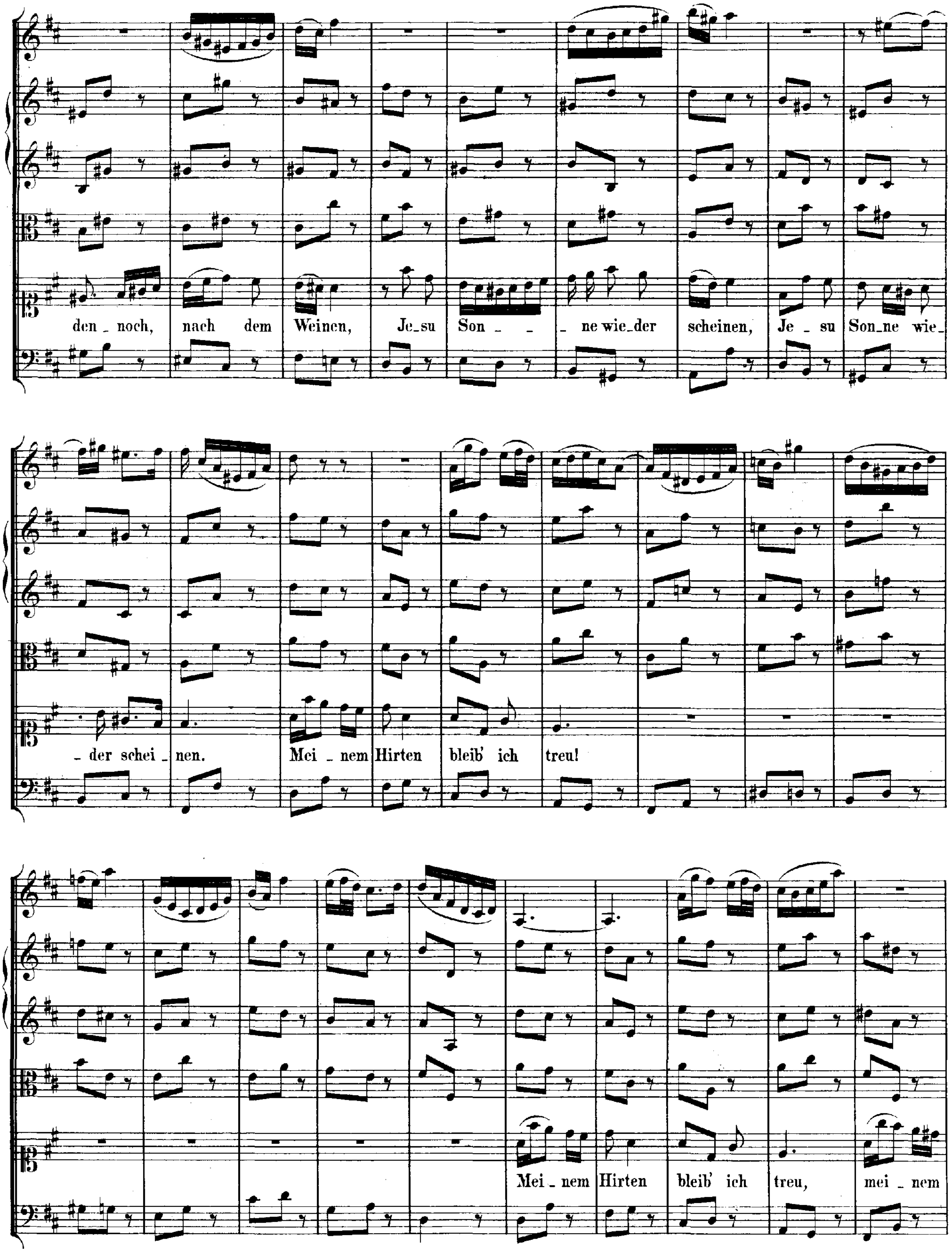


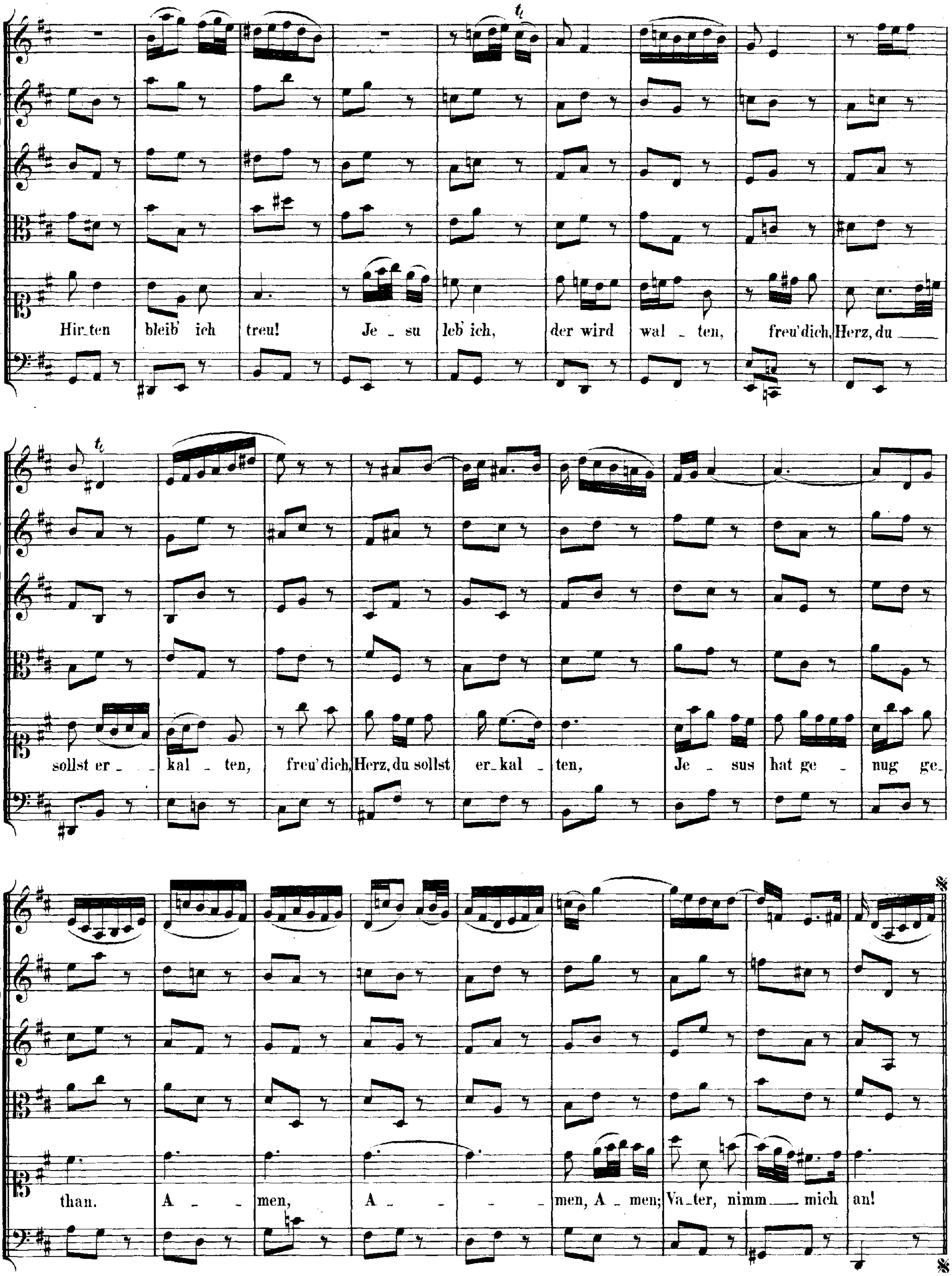

mir bis an mein letz - tes En - de.
mir bis an mein letz - tes En - de,
mir bis an mein letz - tes En - de. Ich weiss gewiss, dass ich un-
mir bis an mein letz - tes En-de, bis an mein letz - tes En - de,
fehl-bar se-lig bin, wenn mei-ne Noth, und mein Be-küm-mer-niss von dir so wird ge-en-digt wer-den:
wie du wohl weisst, dass mei - nem Geist da - durch sein
wie du wohl weisst, dass mei - nem Geist da - durch sein
wie du wohl weisst, dass mei - nem Geist da - durch sein
wie du wohl weisst, dass mei - nem Geist da - durch sein Nutz ent -


Nutz ent - ste - - he,
Nutz ent - ste - - he, dass schon auf die - ser Er - den, dem Sa - tan zum Ver - druss, dein Himmelreich sich
Nutz entste - - he,
ste - - - - he,
und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
in mir zei - gen muss, und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr selbst er -
selbst er - hö - he. So kann mein Herz nach deinem Wil - len ch, o mein
selbst er - hö - - - - he.
selbst er - hö - he.
hö - he, sich in ihr selbst er - hö - he.


Je_su, se_lig stil_len, und ich kann
bei gedämpften Sai_ten dem
Friedensfürst ein neu_es Lied be_
rei_ten.
7 5
7♭ 5
(6 6)
7 5
ARIE.
Andante.
Oboe d'amore I.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Continuo.
pizzicato
pizzicato
pizzicato
pizzicato
Mei_nem Hirten bleib' ich treu,
mei_nem

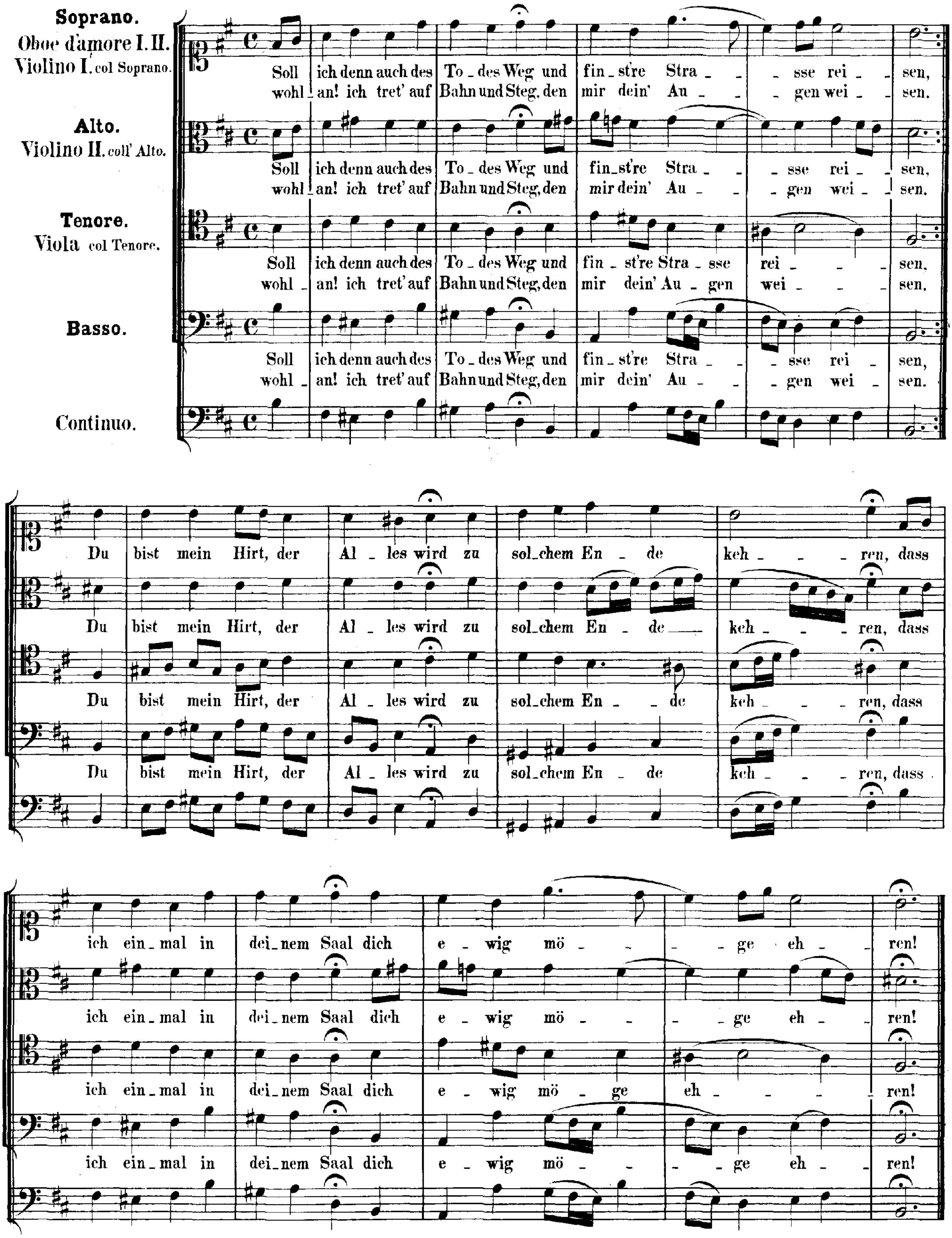

Hirten bleib' ich treu. Will er — mir den Kreuz-Kelch fül - len, ruh' ich ganz in —
sei - nem Willen, er steht mir im Lei - den bei.
Es wird


den_noch, nach dem Weinen, Je_su Son_ _ne wie_der scheinen, Je_su Son_ne wie_
_der schei_nen. Mei_nem Hirten bleib' ich treu!
Mei_nem Hirten bleib' ich treu, mei_nem


Hir_ten bleib' ich treu! Je _ su leb' ich, der wird wal _ ten, freu'dich, Herz, du ___
sollst er _ kal _ ten, freu'dich, Herz, du sollst er_kal _ ten, Je _ sus hat ge _ nug ge_
than. A _ _ men, A _ _ _ _ men, A _ men; Va_ter, nimm ___ mich an!

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will.")



Cantate

Am fünften Sonntage nach Trinitatis

über das Lied

„Wer nur den lieben Gott lässt walten"

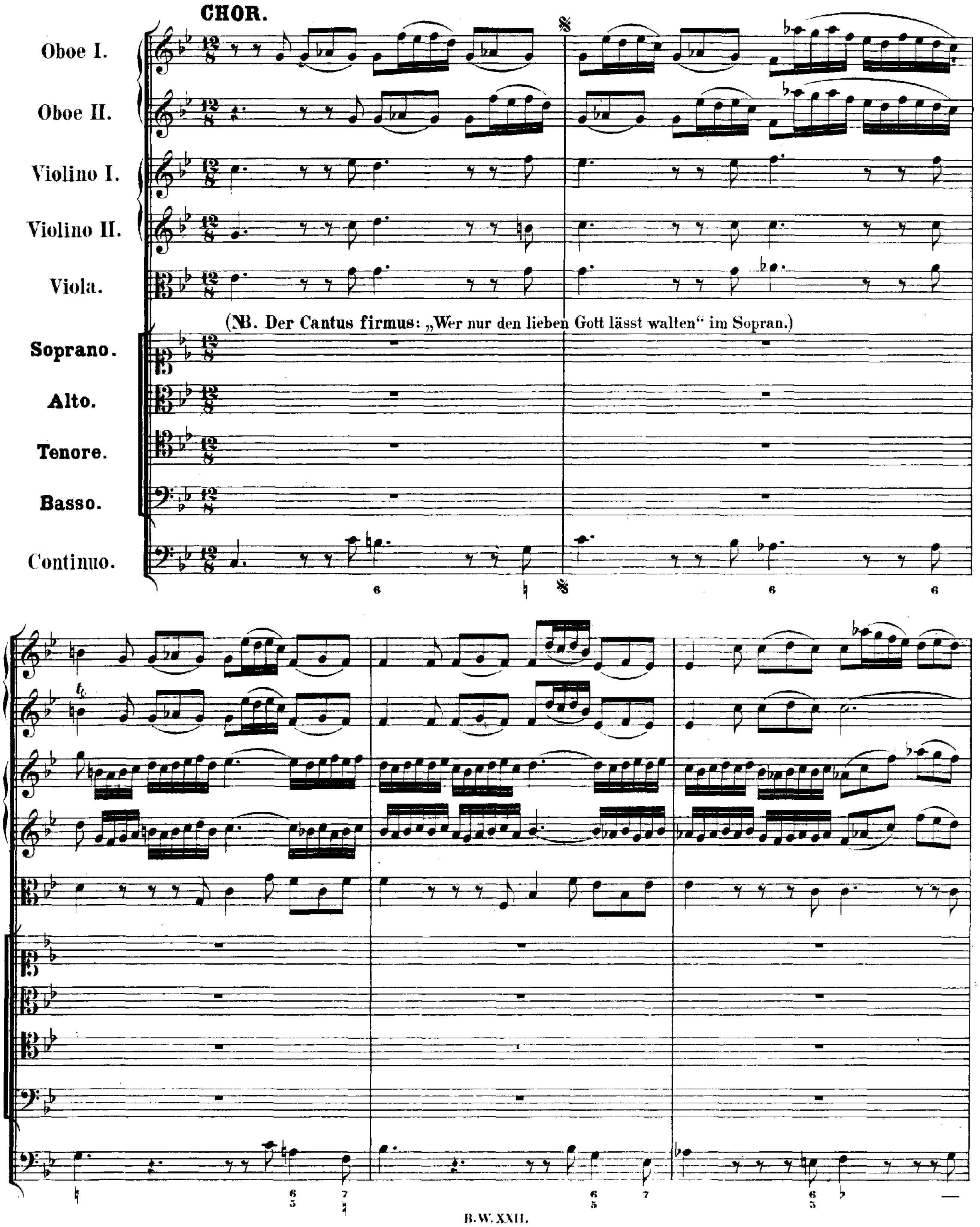
von

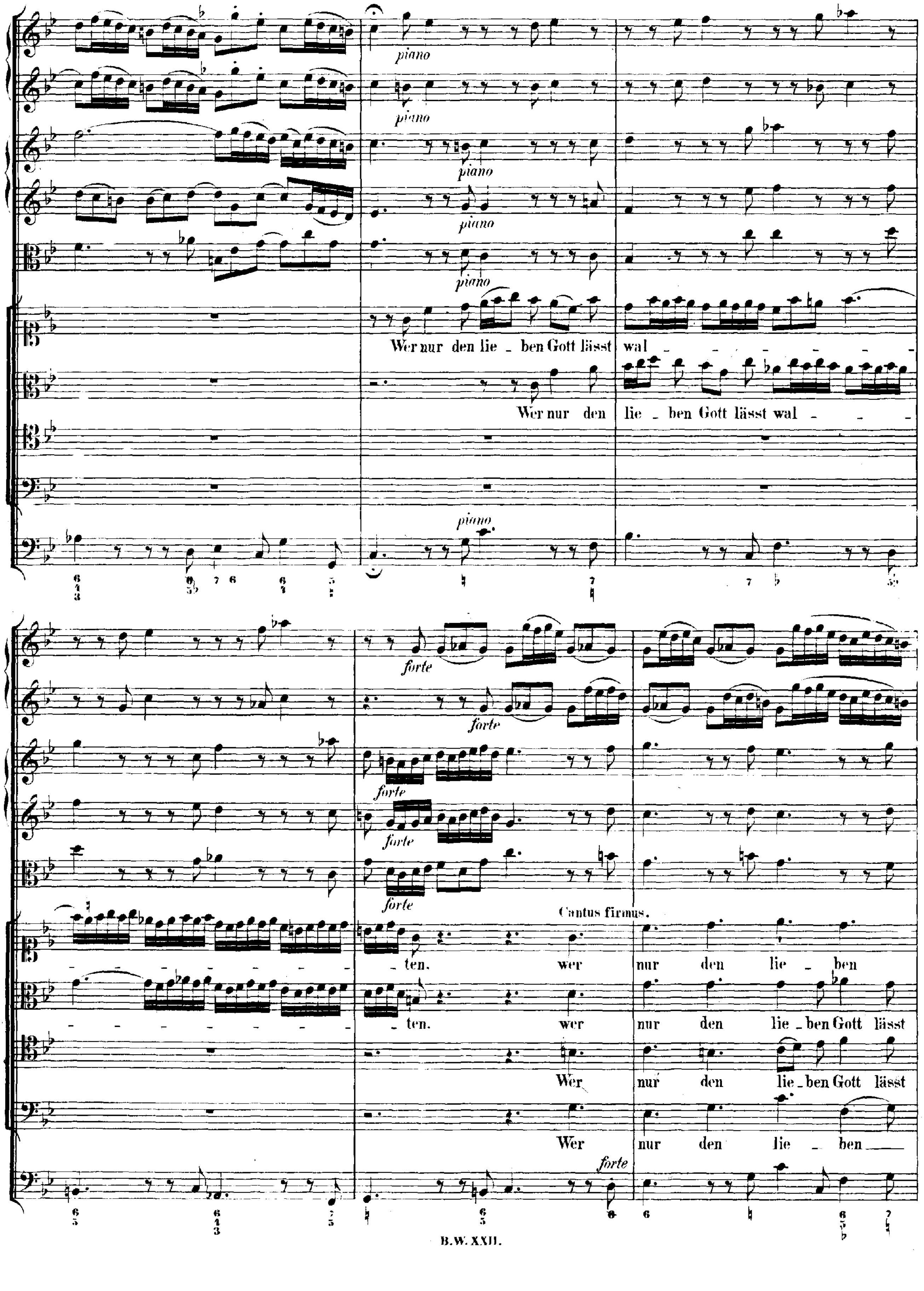
Georg Neumark.

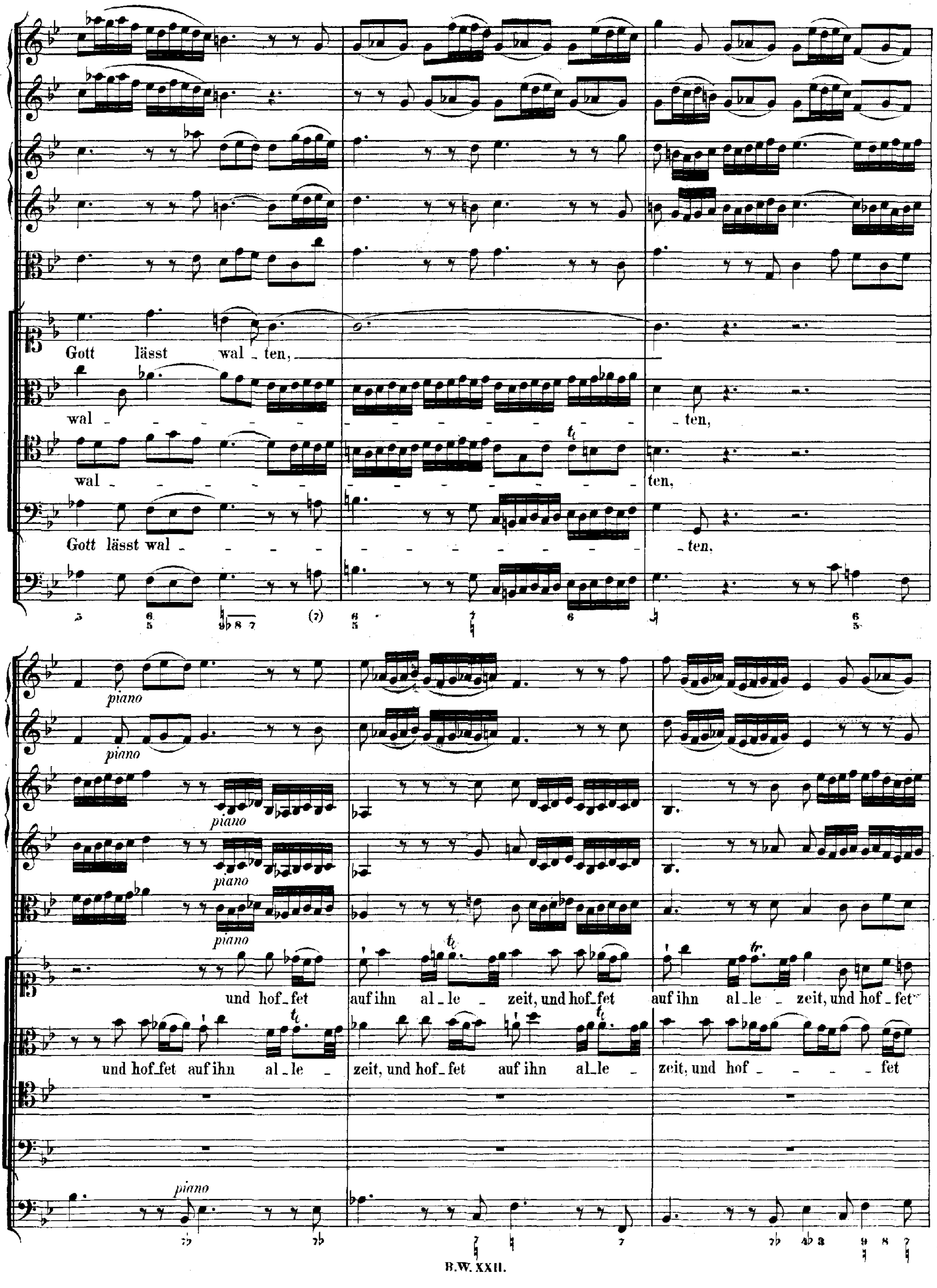
No. 93.

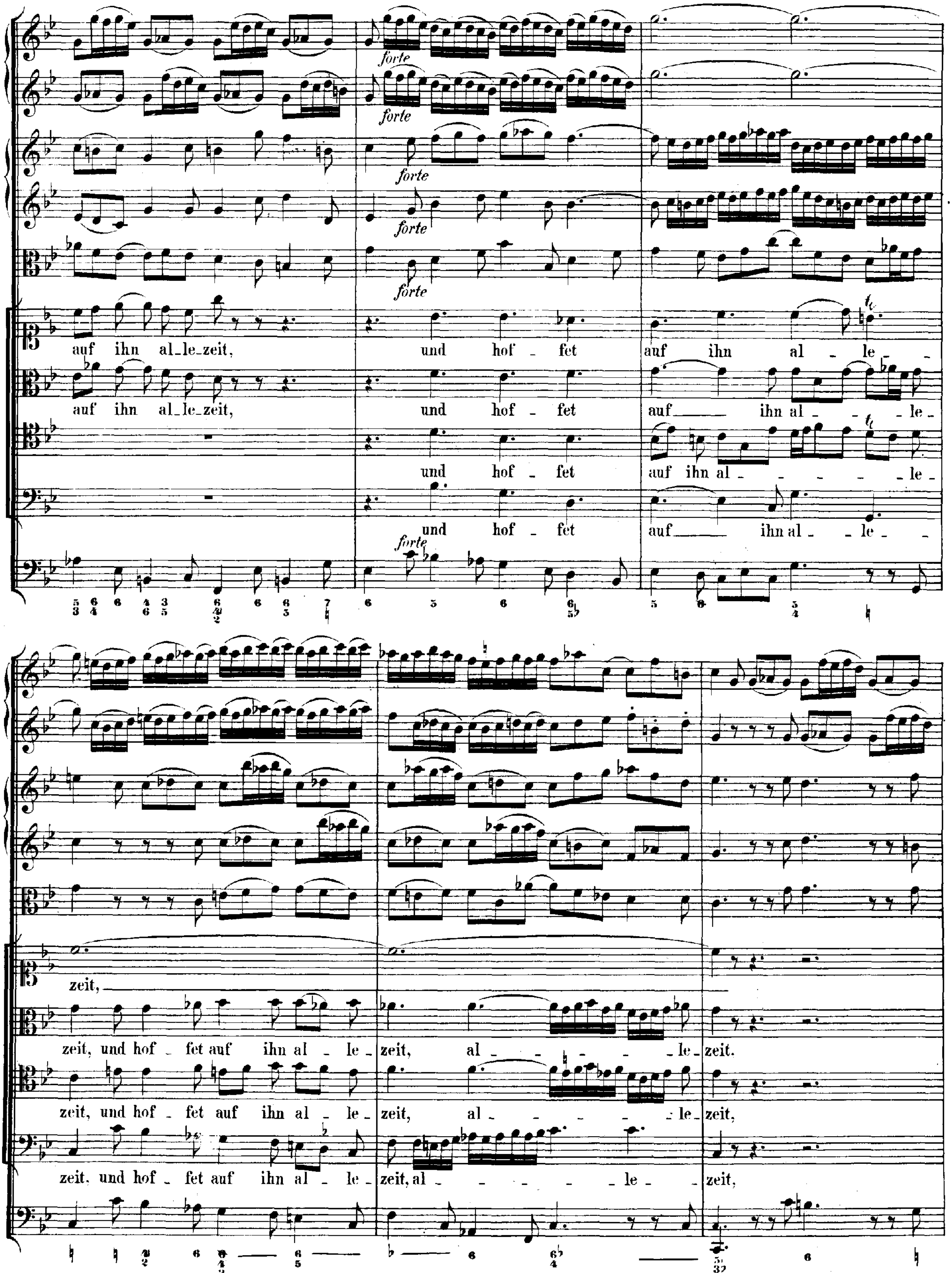
Dominica 5 post Trinitatis.

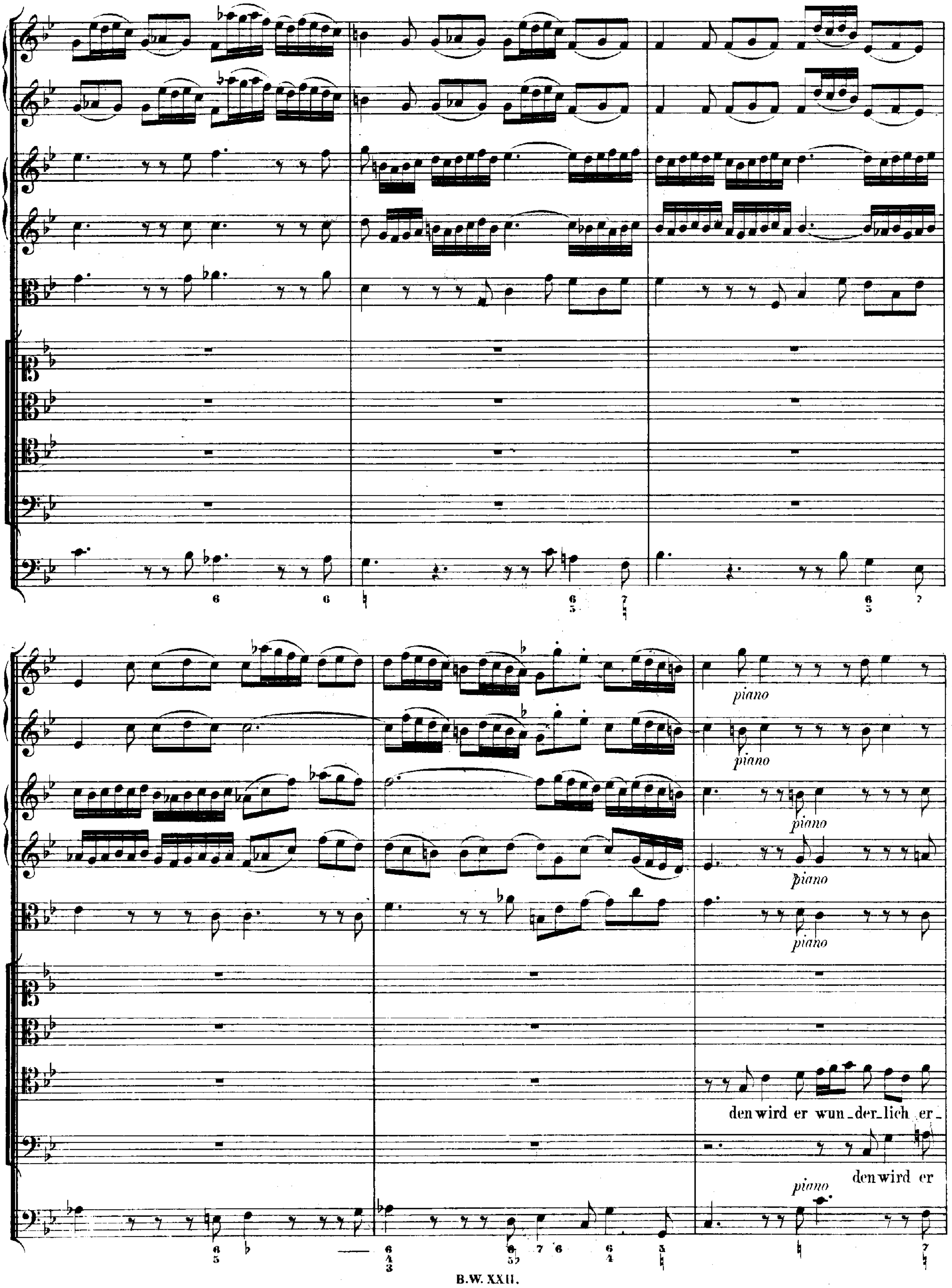
„Wer nur den lieben Gott läßt walten."

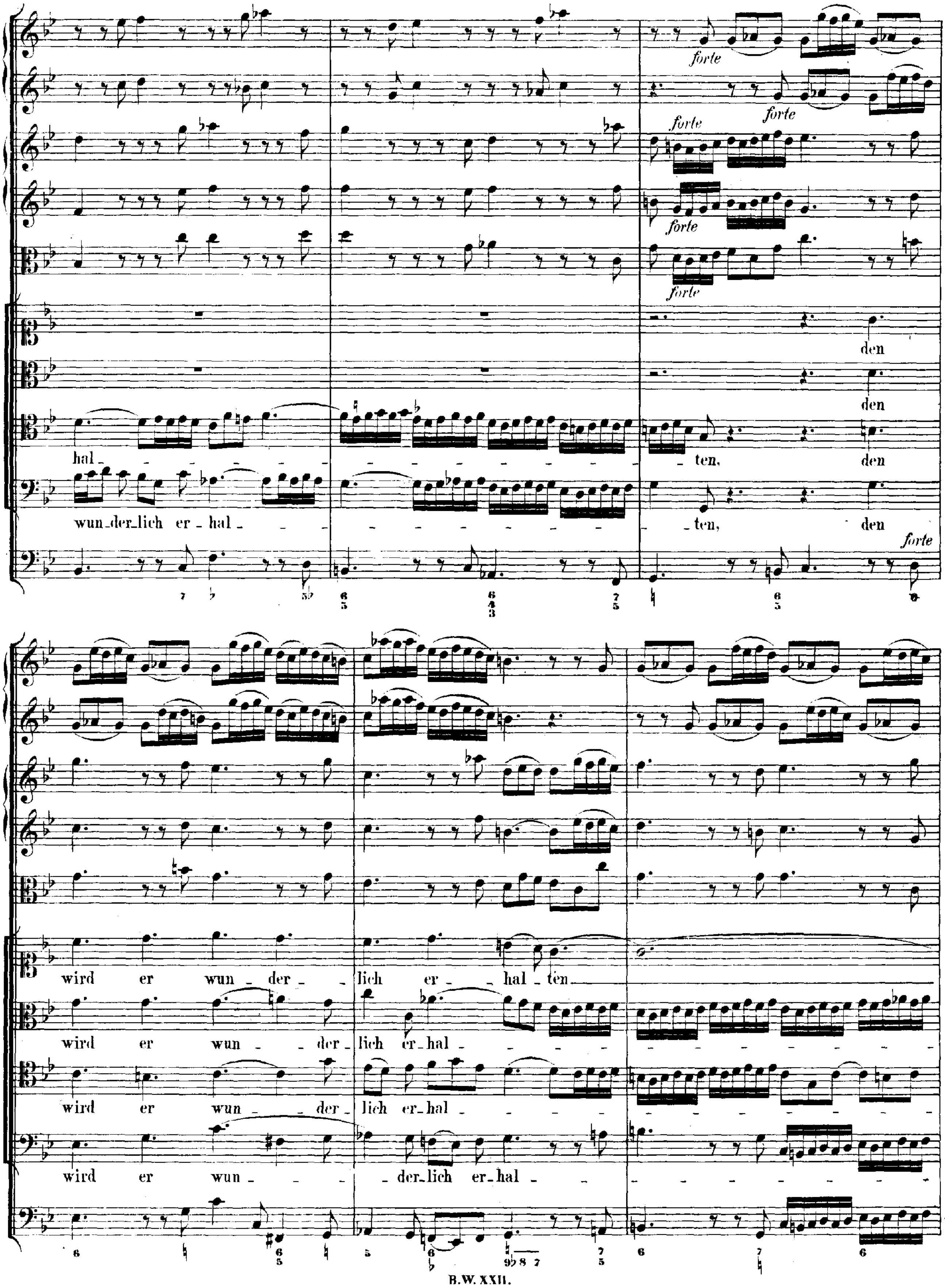


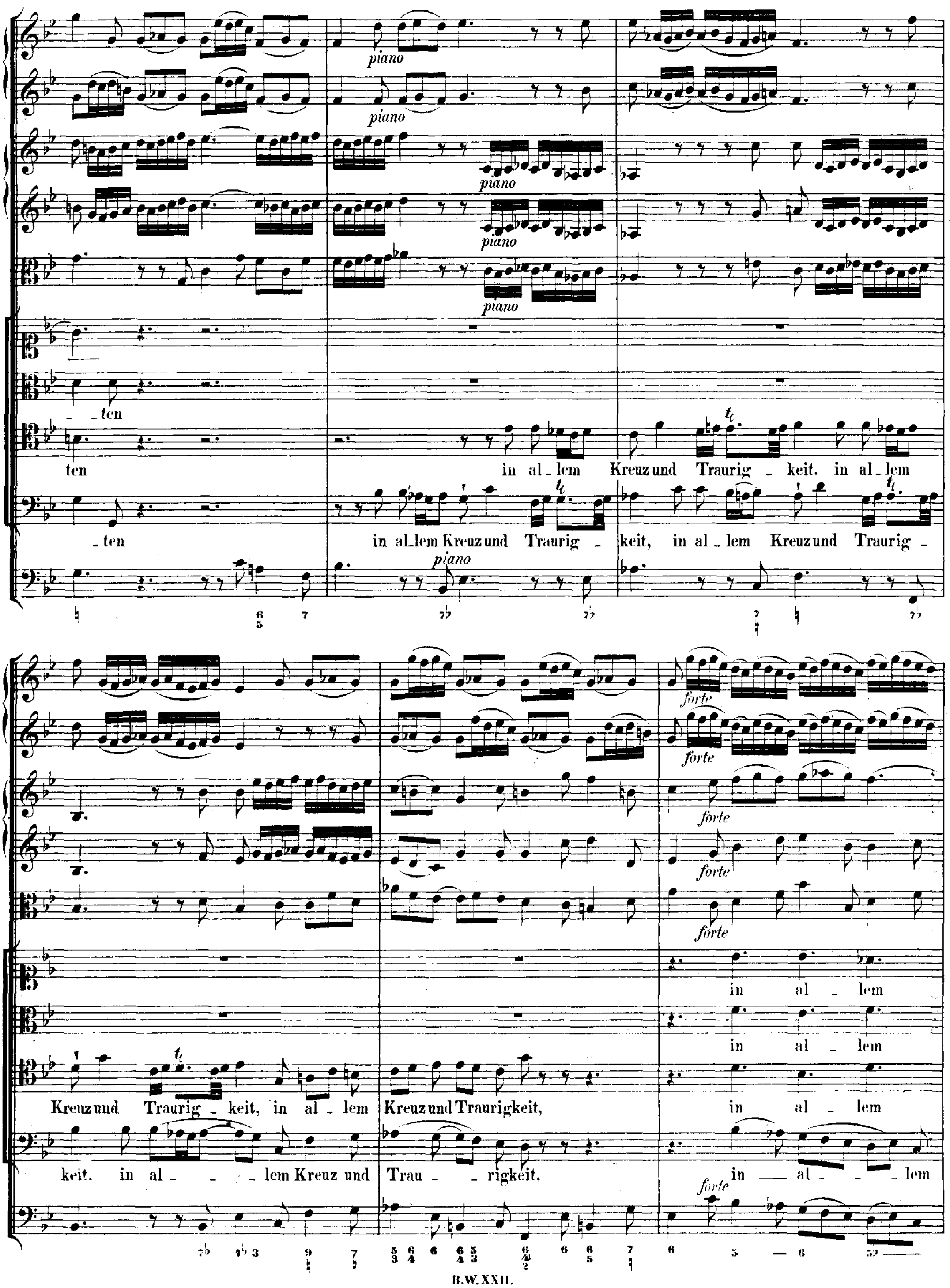

piano
piano
piano
piano
piano
Wer nur den lie - ben Gott lässt wal
Wer nur den
lie - ben Gott lässt wal
piano
forte
forte
forte
forte
forte
Cantus firmus.
ten. wer
nur den lie - ben
ten. wer
nur den lie - ben Gott lässt
Wer
nur den lie - ben Gott lässt
Wer
nur den lie - ben
forte

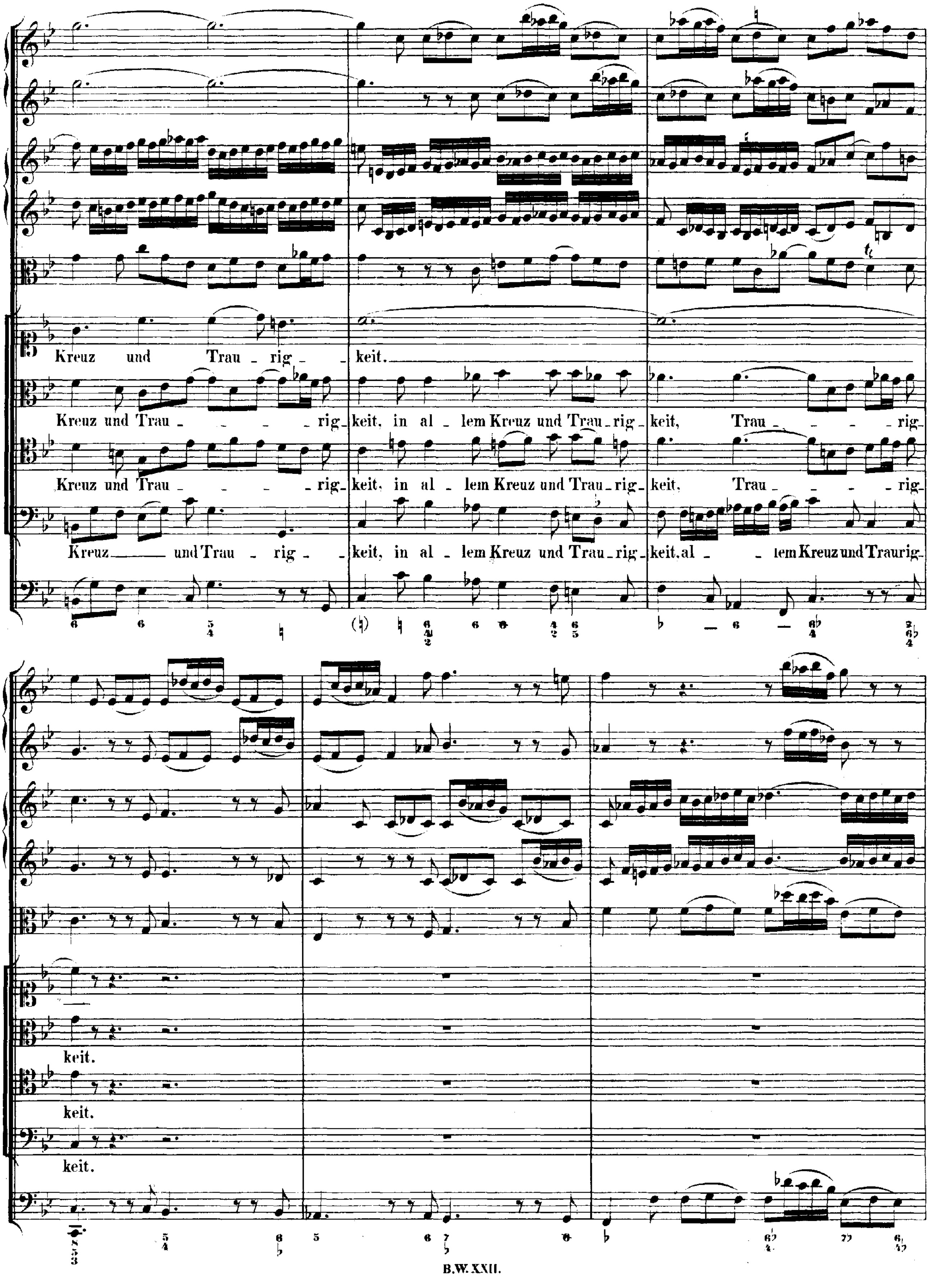

Gott lässt wal - ten,
wal - ten,
wal - ten,
Gott lässt wal - ten,
piano
piano
piano
piano
piano
und hof-fet auf ihn al-le - zeit, und hof-fet auf ihn al-le - zeit, und hof - fet
und hof-fet auf ihn al-le - zeit, und hof-fet auf ihn al-le - zeit, und hof - fet
piano

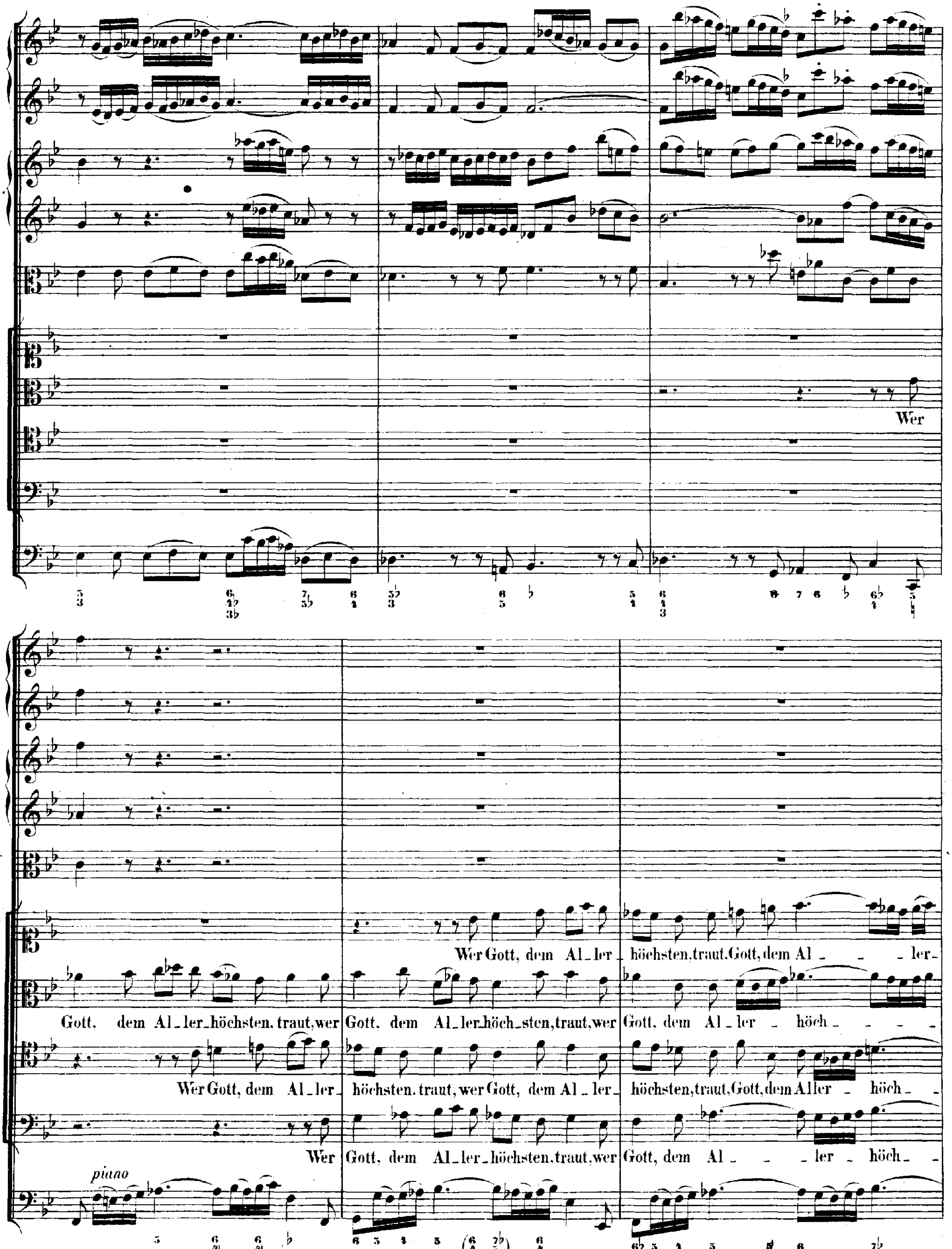

forte
forte
forte
forte
forte
auf ihn al_le_zeit, und hof _ fet auf ihn al _ le _ _
auf ihn al_le_zeit, und hof _ fet auf ihn al _ _ le _
und hof _ fet auf ihn al _ _ _ _ _ le _
und hof _ fet auf ihn al _ _ le _ _
forte
zeit,
zeit, und hof _ fet auf ihn al _ le _ zeit, al _ _ _ _ _ le_ zeit.
zeit, und hof _ fet auf ihn al _ le _ zeit, al _ _ _ _ _ le_ zeit,
zeit, und hof _ fet auf ihn al _ le _ zeit, al _ _ _ _ _ le _ _ zeit,

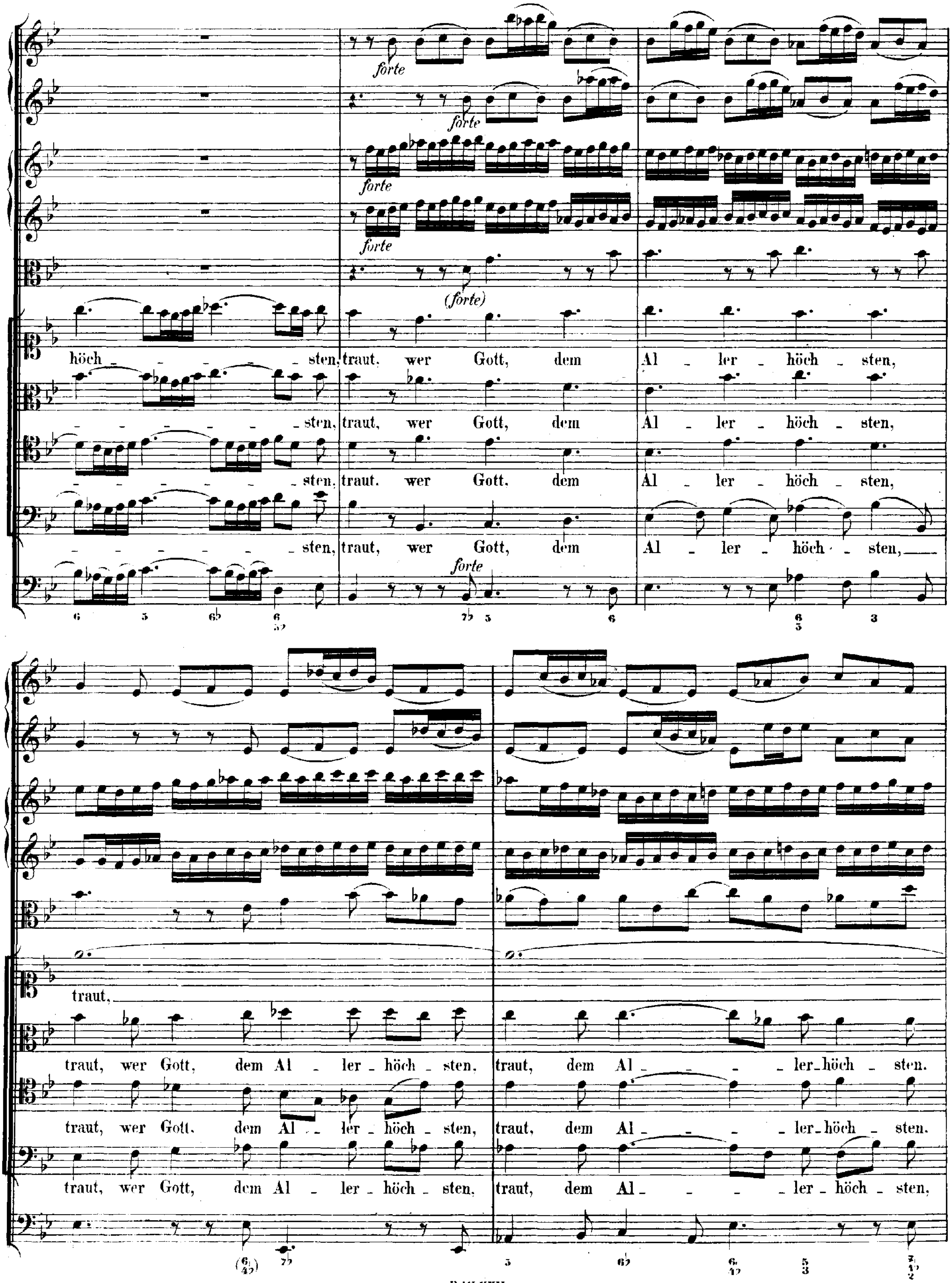

piano
den wird er wun-der-lich er-
den wird er

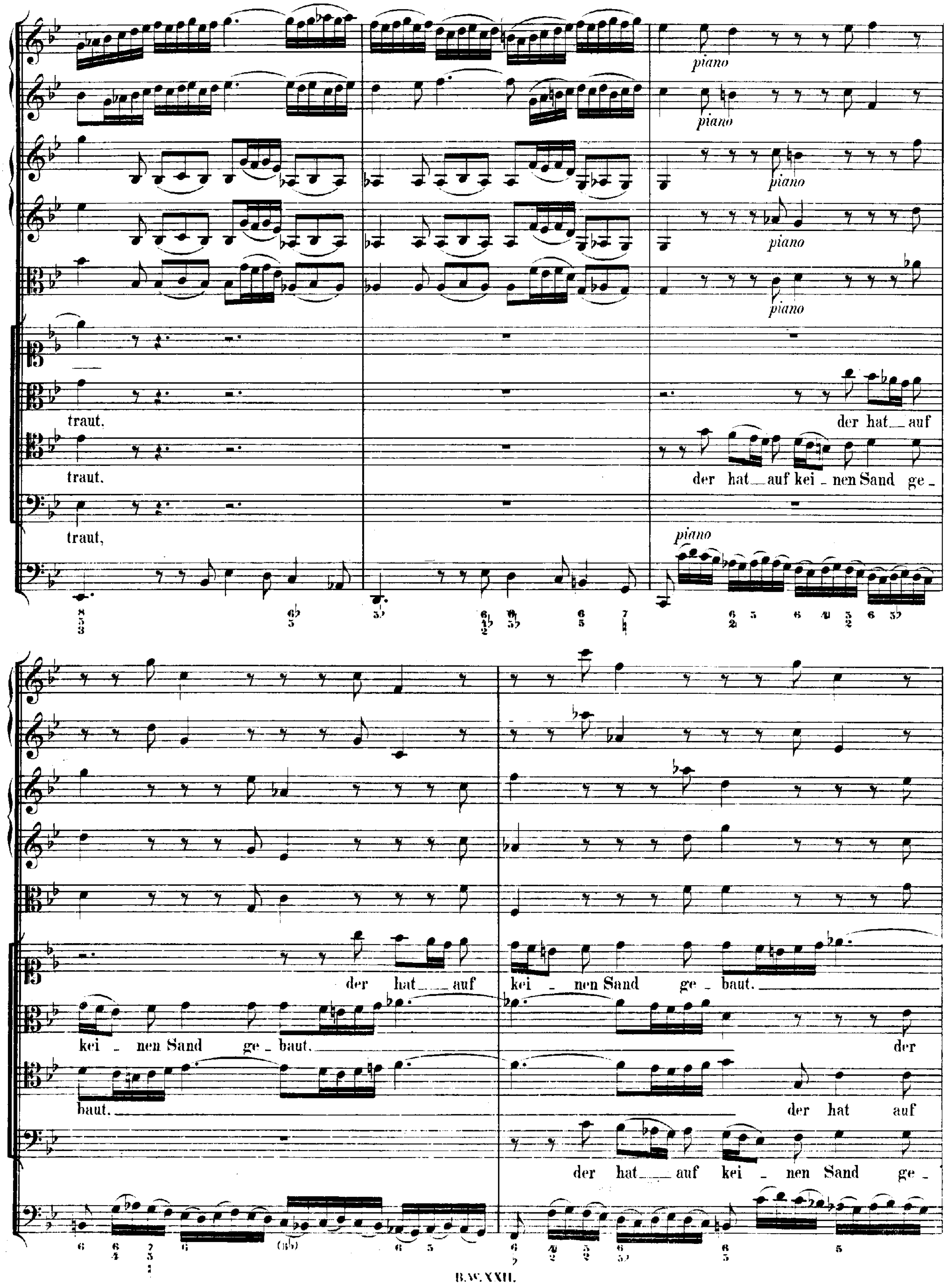

forte
forte
forte
forte
forte
den
den
hal-
ten, den
wun-der-lich er-hal-
ten, den
forte
wird er wun-der-lich er-hal-ten
wird er wun-der-lich er-hal-
wird er wun-der-lich er-hal-
wird er wun-der-lich er-hal-

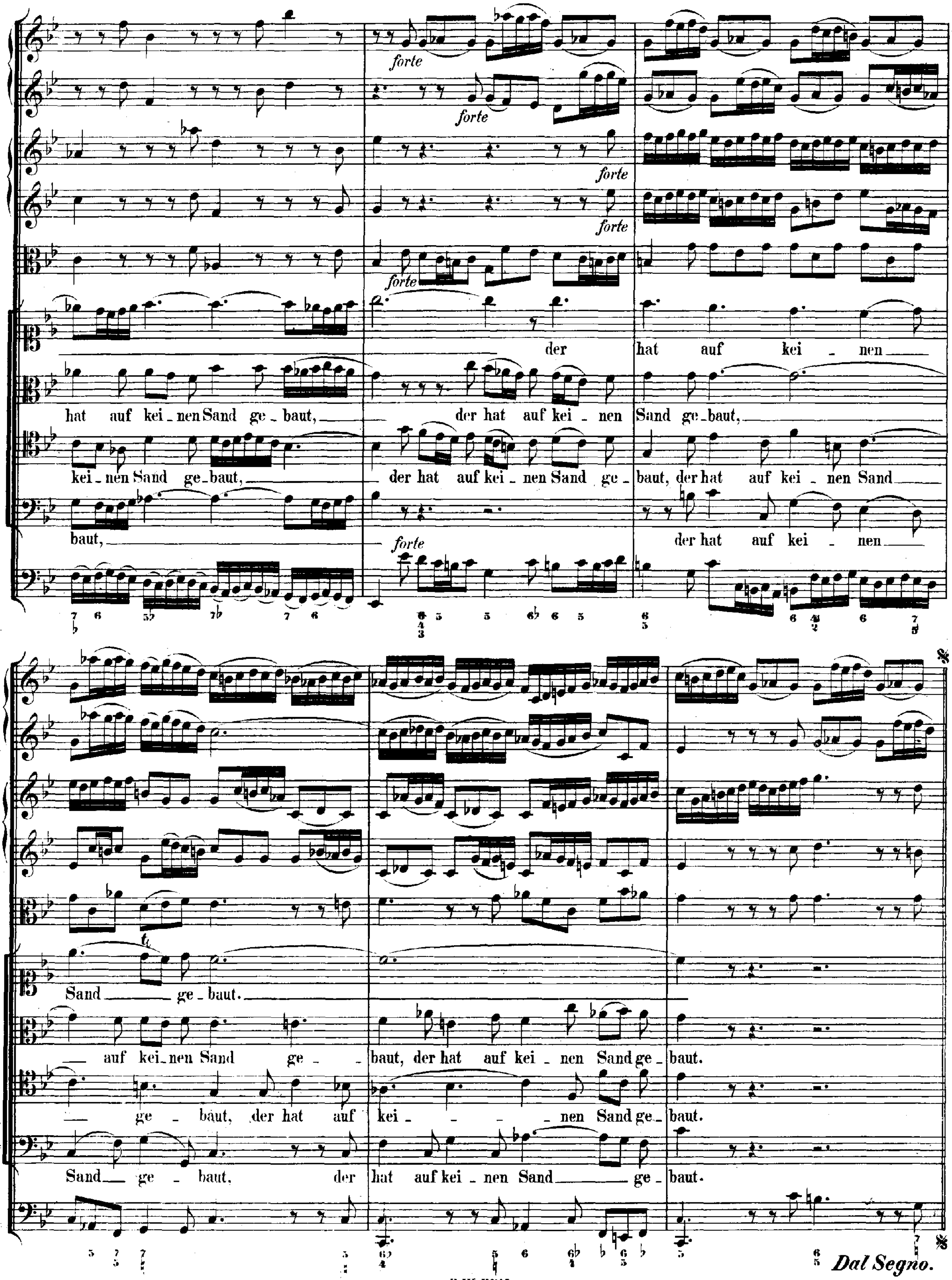

piano
piano
piano
piano
piano
ten
ten
in al_lem Kreuz und Traurig _ keit. in al_lem
_ ten
in al_lem Kreuz und Traurig _ keit, in al_lem Kreuz und Traurig _
piano
forte
forte
forte
forte
forte
in al _ lem
in al _ lem
Kreuz und Traurig _ keit, in al _ lem Kreuz und Traurigkeit, in al _ lem
keit. in al _ _ _ lem Kreuz und Trau _ _ rigkeit, in al _ _ _ lem
forte


Kreuz und Trau - rig - keit.
Kreuz und Trau - - - - rig- keit, in al - lem Kreuz und Trau-rig- keit, Trau - - - - rig-
Kreuz und Trau - - - - rig- keit, in al - lem Kreuz und Trau-rig- keit, Trau - - - - rig-
Kreuz und Trau - rig - keit, in al - lem Kreuz und Trau-rig- keit, al - lem Kreuz und Traurig-
keit.
keit.
keit.

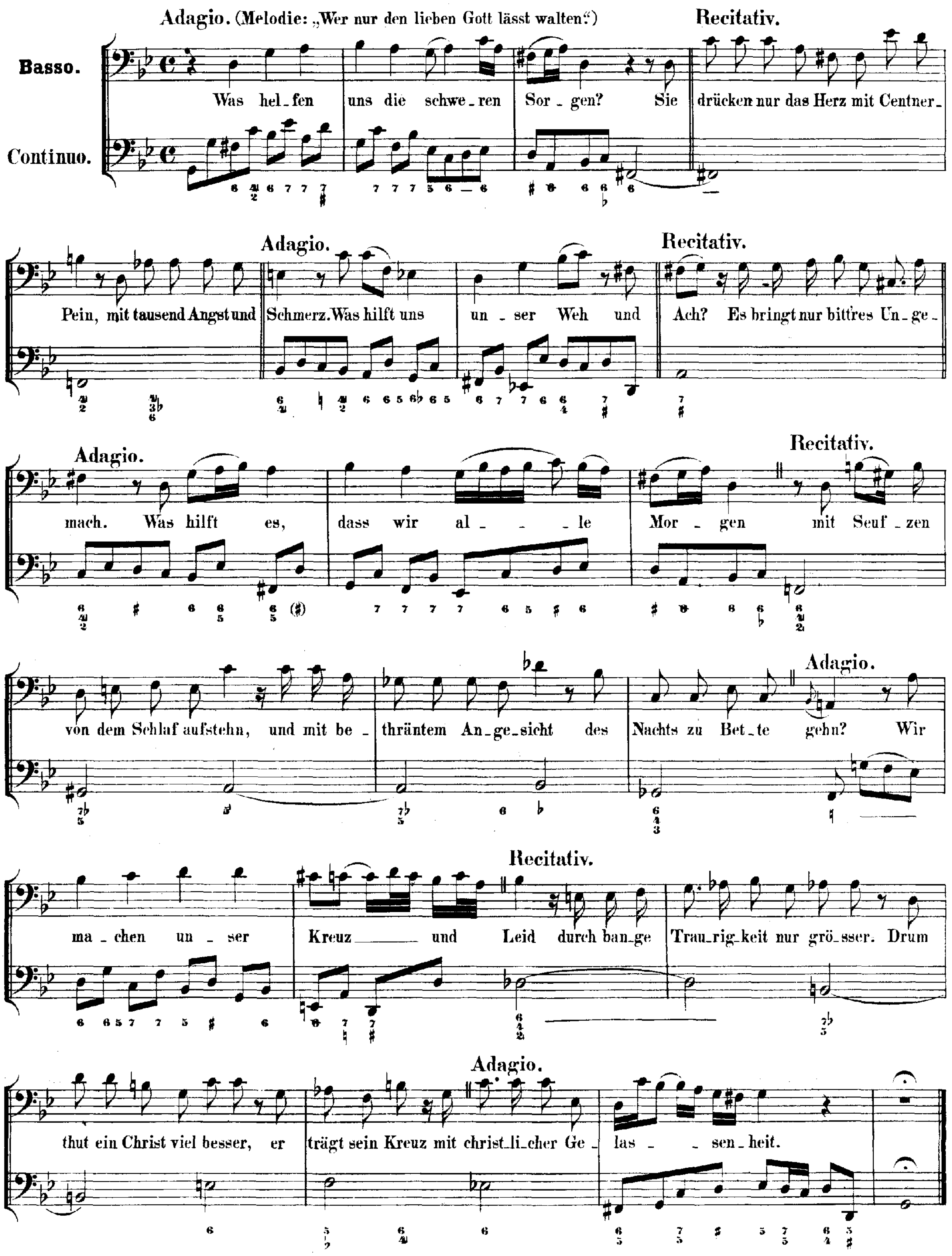

Wer
piano
Wer Gott, dem Al_ler_ höchsten. traut. Gott, dem Al_ _ _ ler-
Gott, dem Al_ler_höchsten. traut, wer Gott, dem Al_ler_höch_sten, traut, wer Gott, dem Al_ler_ höch_ _ _ _
Wer Gott, dem Al_ler_ höchsten. traut, wer Gott, dem Al_ler_ höchsten, traut. Gott, dem Aller_ höch_
Wer Gott, dem Al_ler_höchsten. traut, wer Gott, dem Al_ _ _ler_ höch_


forte
forte
forte
forte
(forte)
höch - - - - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
- - - - - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
- - - - - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
- - - - - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
forte
traut,
traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - - - ler - höch - sten.
traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - - - ler - höch - sten.
traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - - - ler - höch - sten,

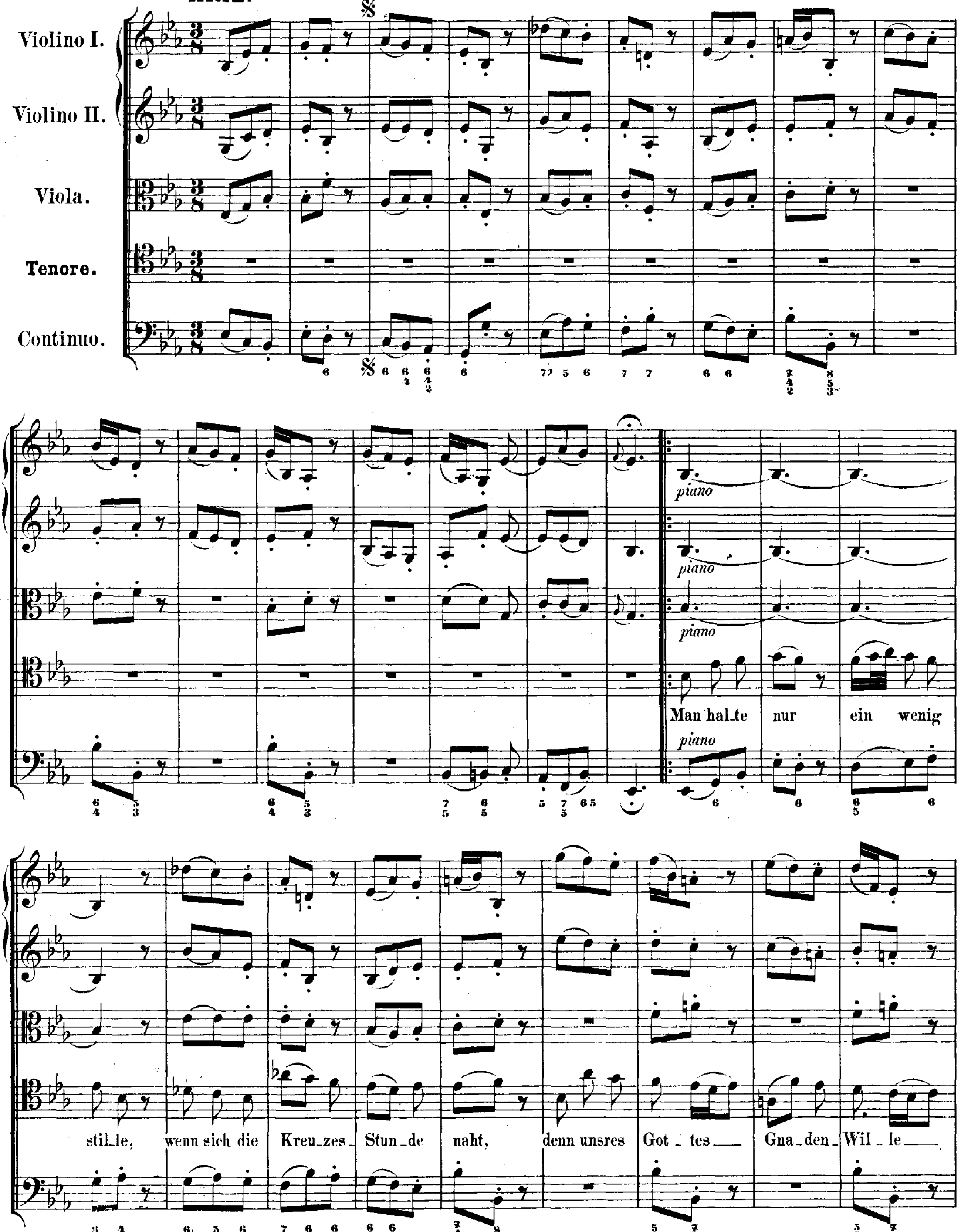

piano
piano
piano
piano
piano
traut. der hat auf
traut. der hat auf kei - nen Sand ge -
traut,
piano
der hat auf kei - nen Sand ge - baut.
kei - nen Sand ge - baut. der
baut. der hat auf
der hat auf kei - nen Sand ge -

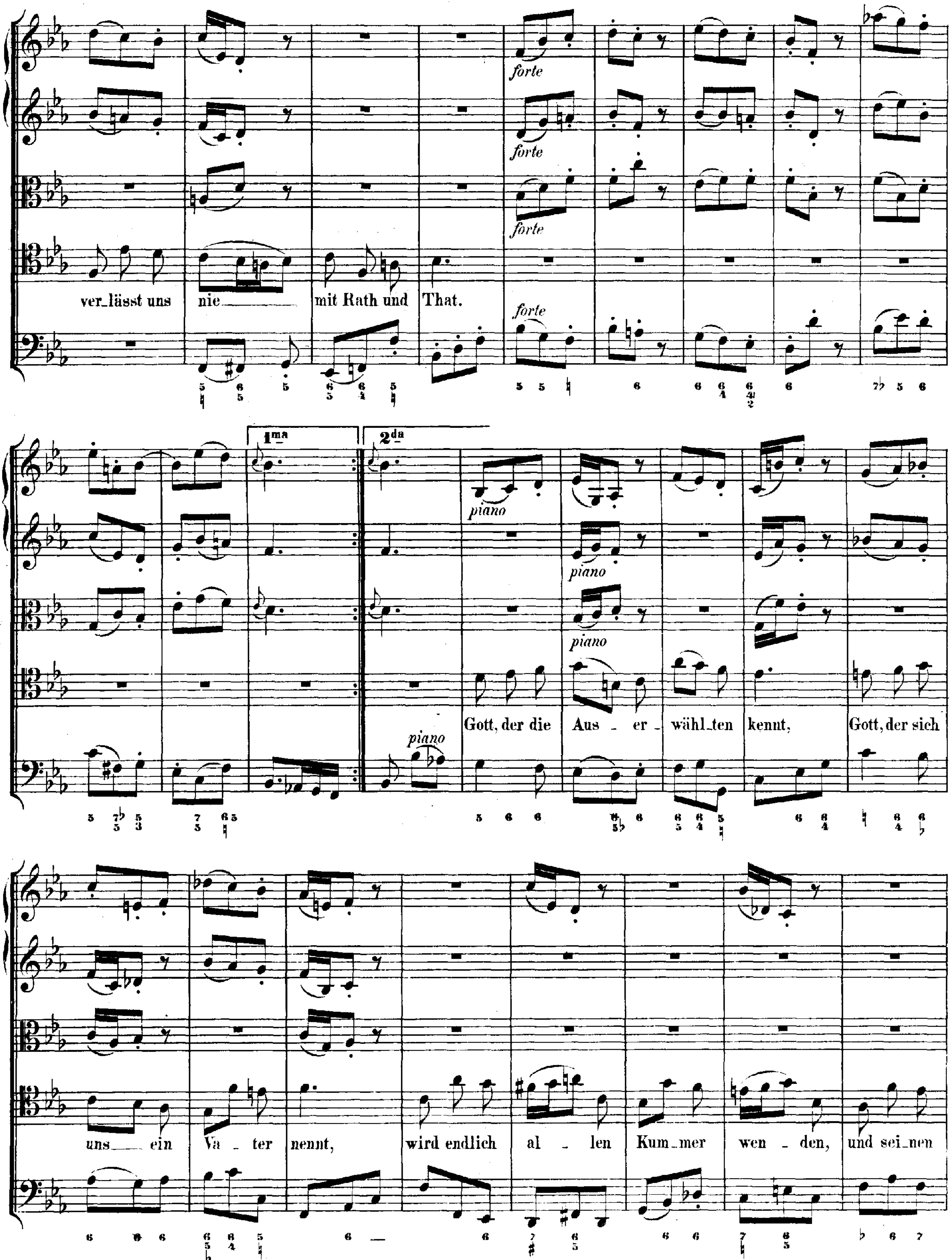

forte
forte
forte
forte
forte
der hat auf kei - nen
hat auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut,
kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand
baut, forte der hat auf kei - nen
Sand ge - baut.
auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.
ge - baut, der hat auf kei - - - - nen Sand ge - baut.
Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.
Dal Segno.

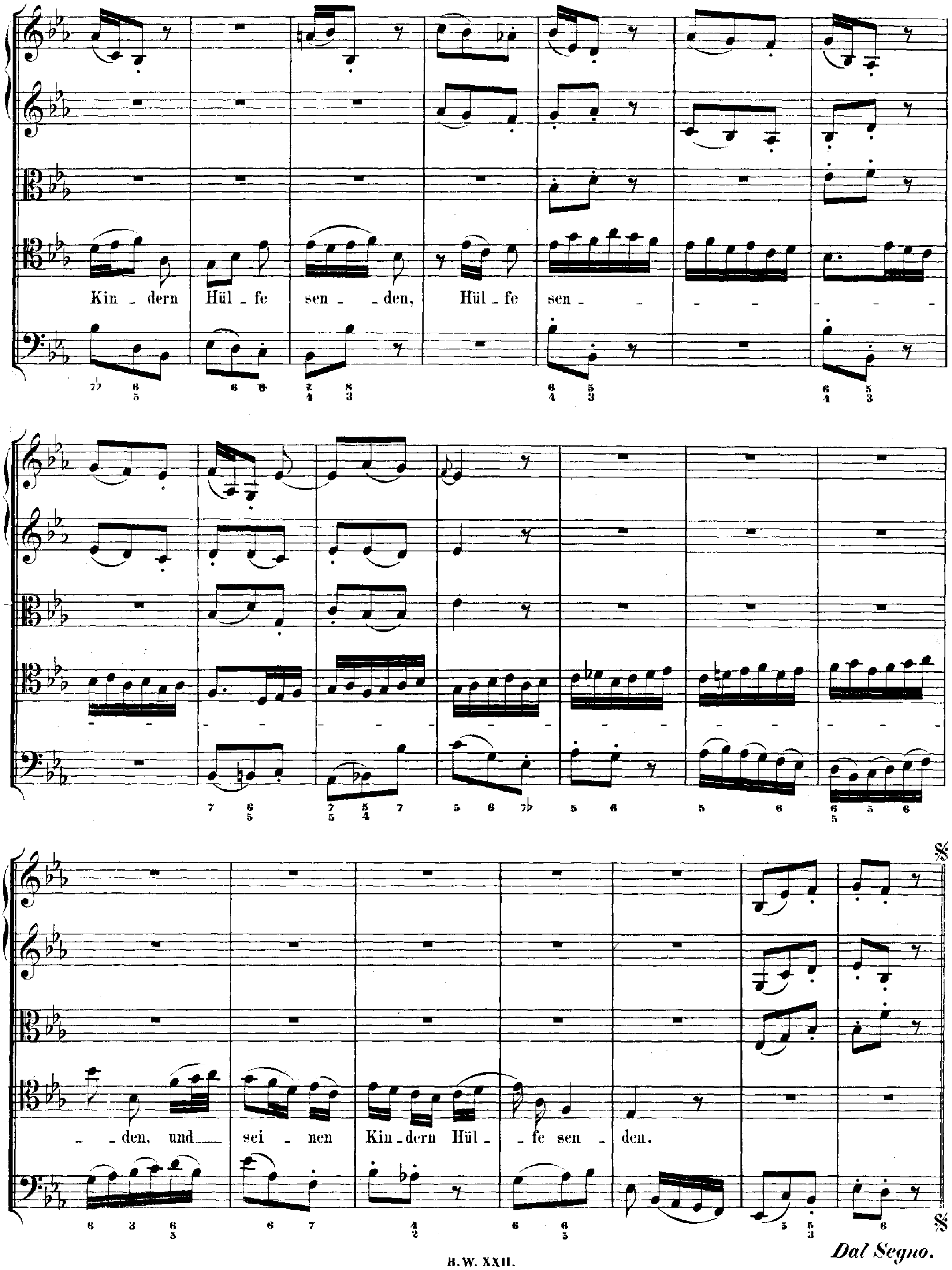
RECITATIV und CHORAL.



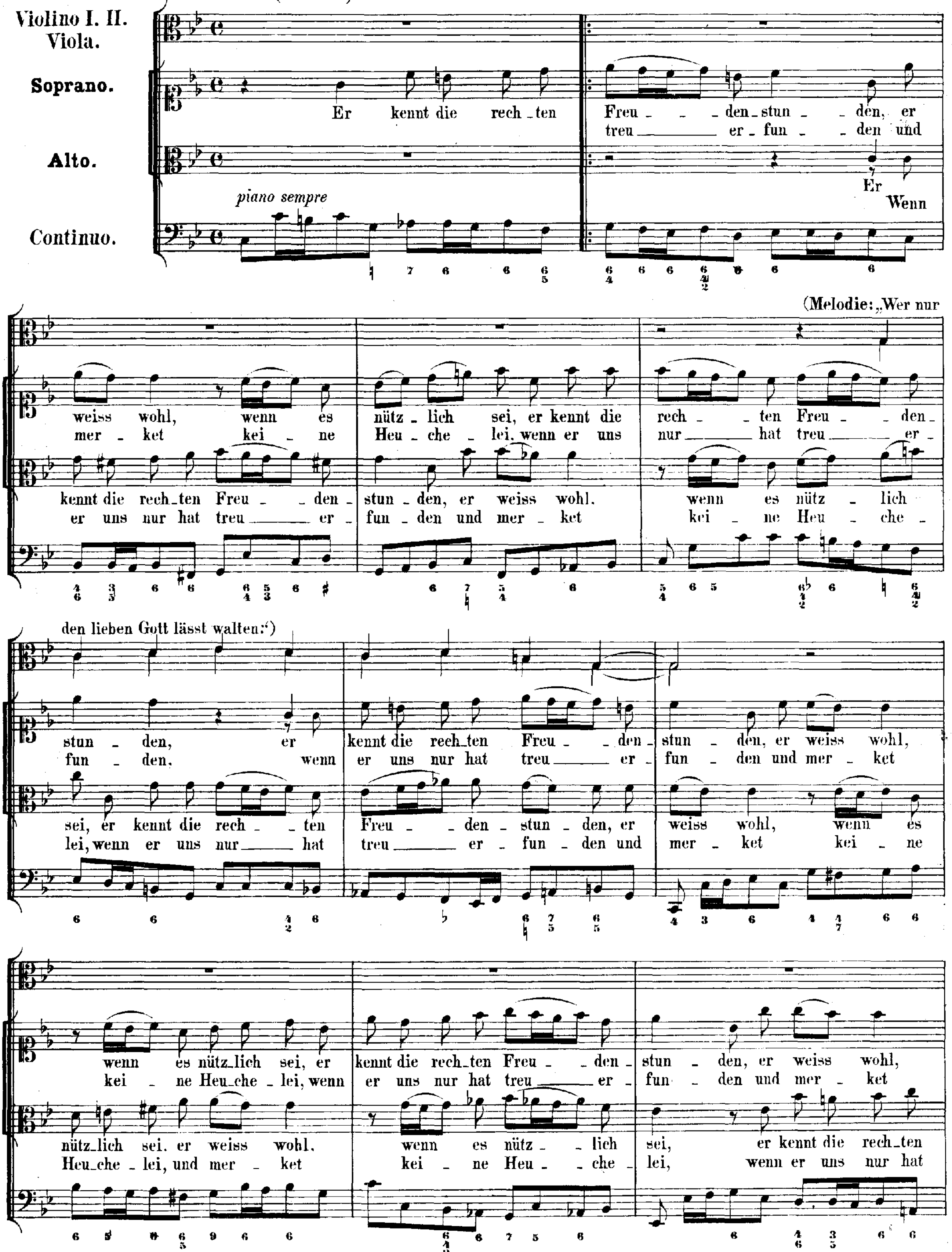
ARIE.

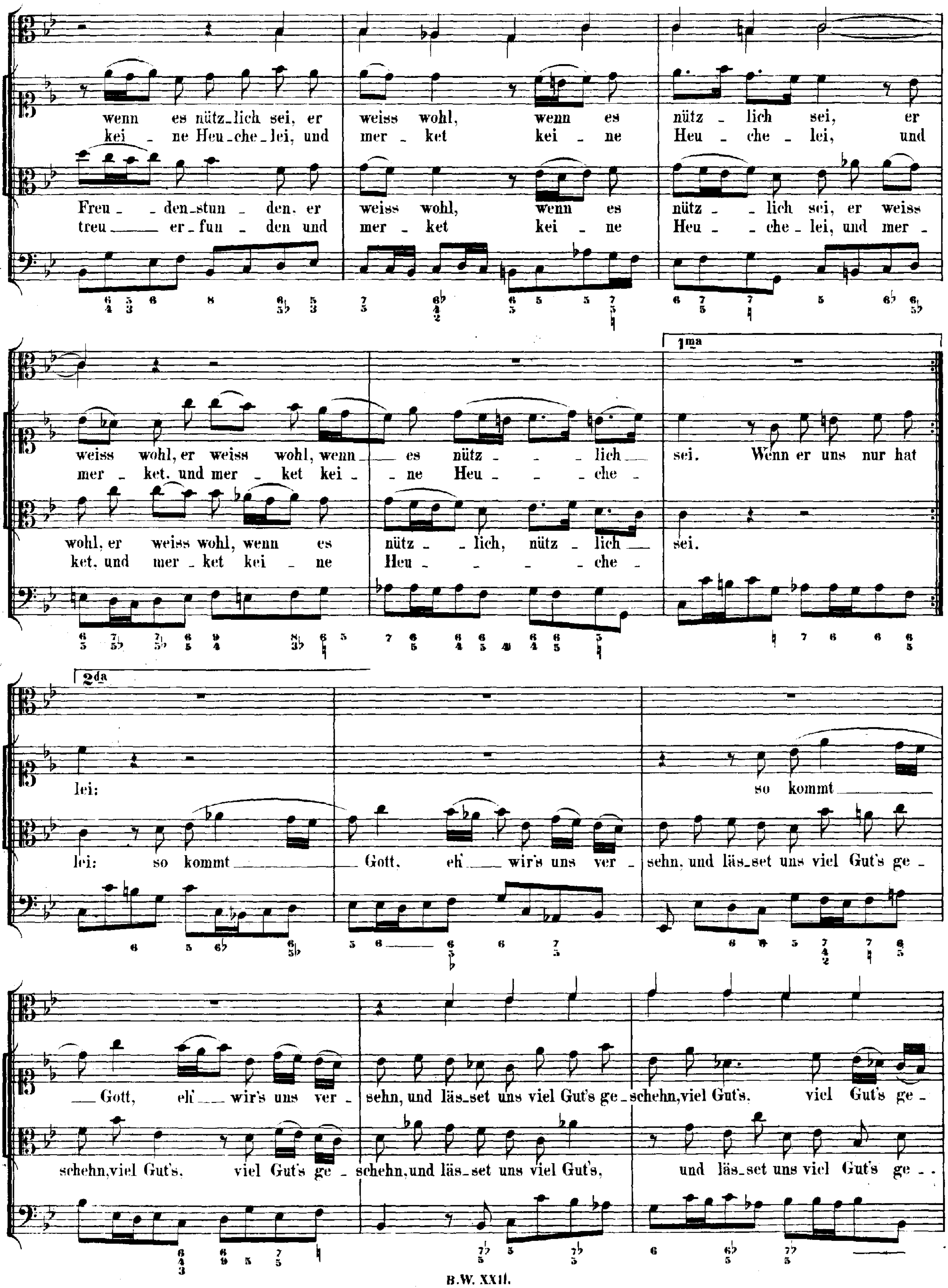

Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.
piano
Man hal_te nur ein wenig
stil_le, wenn sich die Kreu_zes Stun_de naht, denn unsres Got _ tes Gna_den_Wil _ le

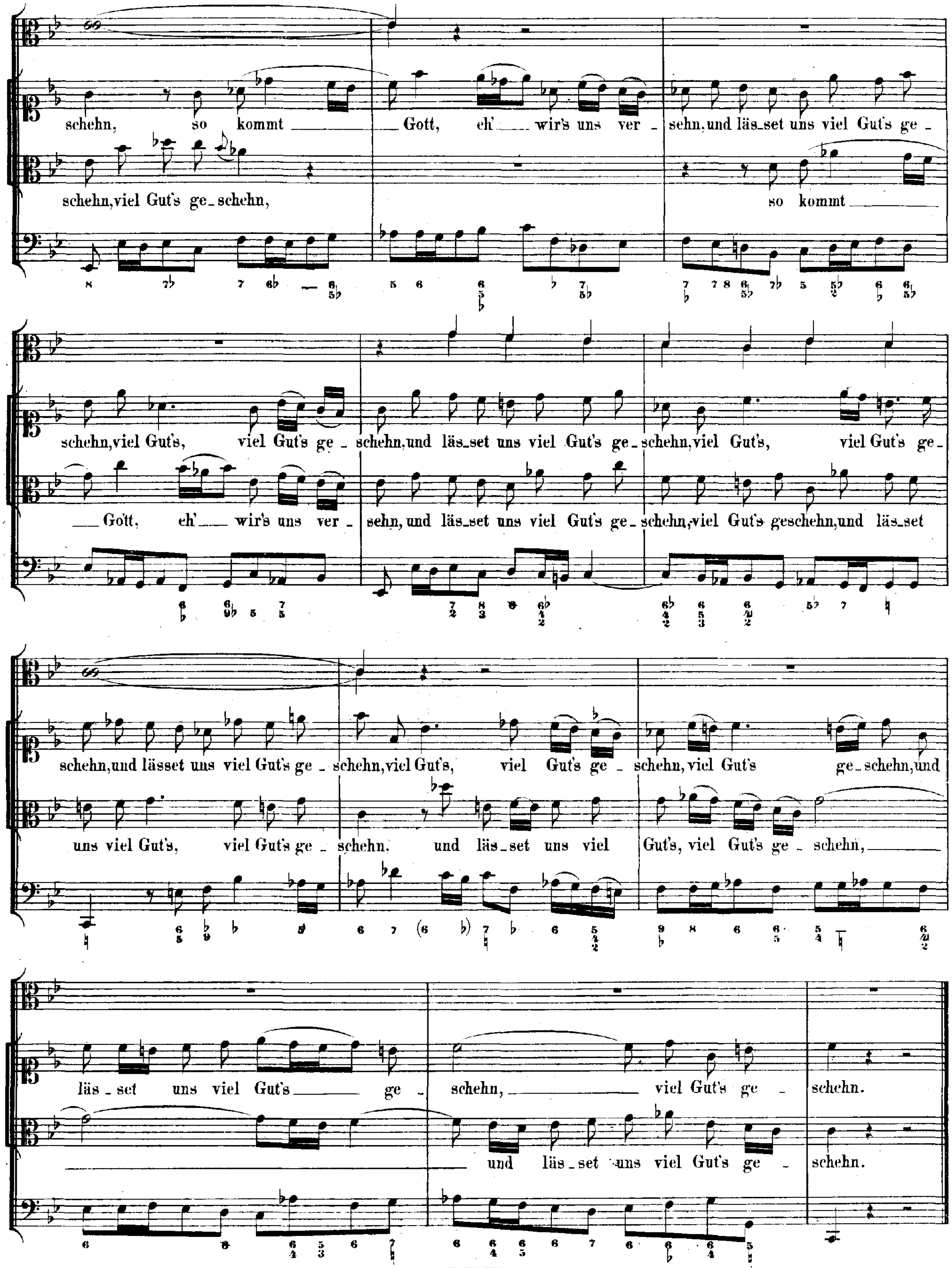

forte
ver_lässt uns nie mit Rath und That.
1ma
2da
piano
Gott, der die Aus_er_wähl_ten kennt, Gott, der sich
uns ein Va_ter nennt, wird endlich al_len Kum_mer wen_den, und sei_nen


Kin - dern Hül - fe sen - den, Hül - fe sen - - - - - -
- den, und sei - nen Kin - dern Hül - fe sen - den.
Dal Segno.

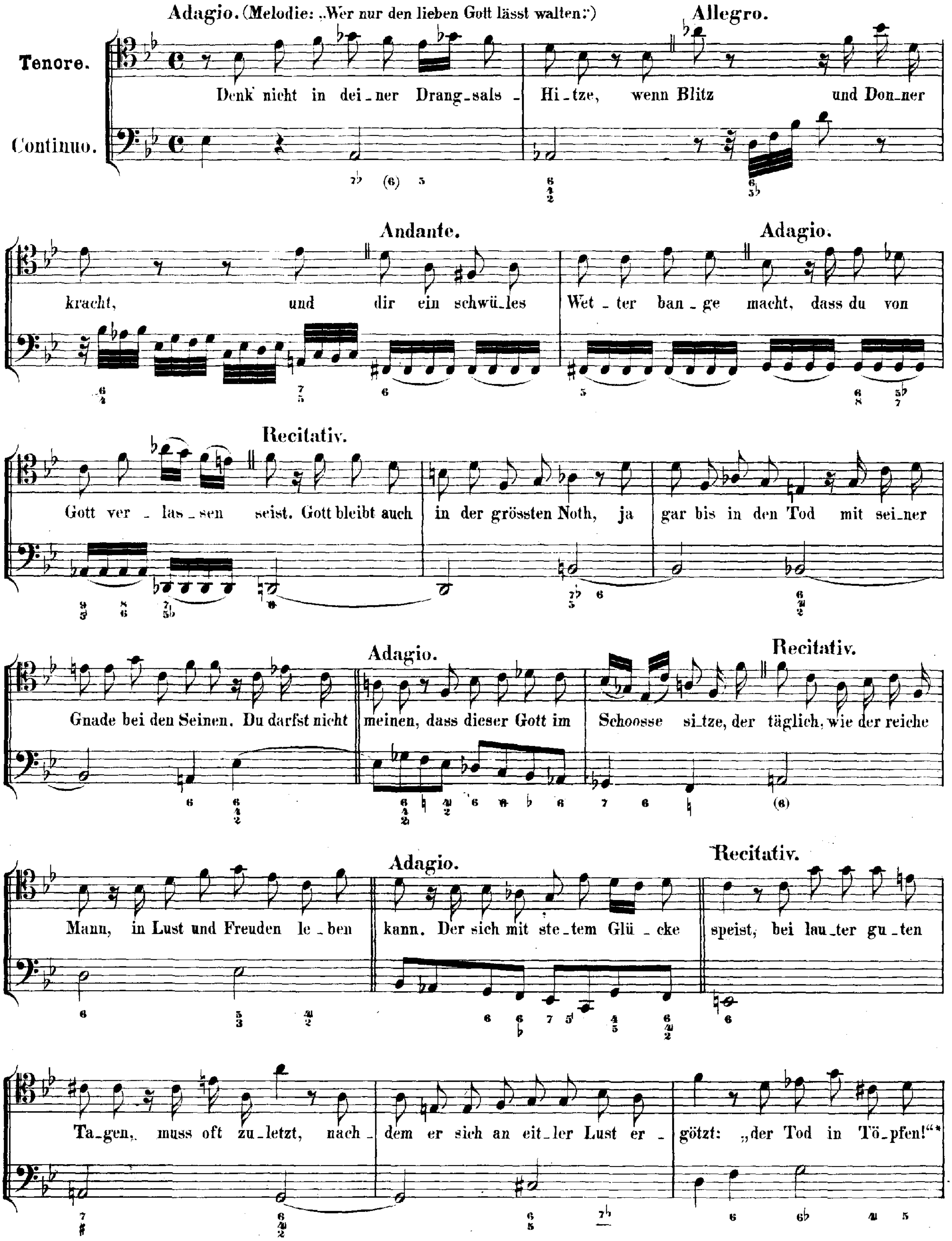
ARIE (DUETT) und CHORAL.



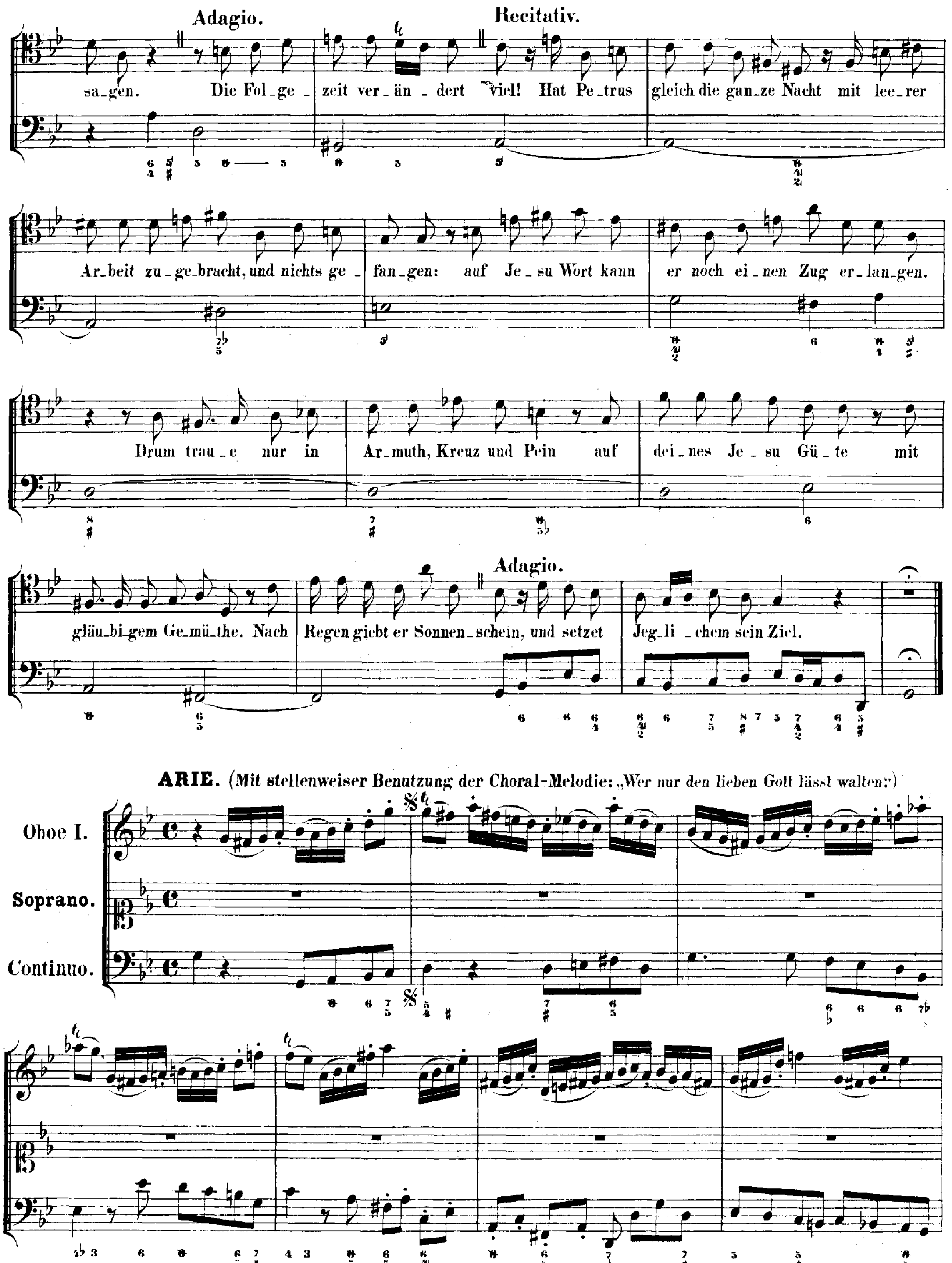

wenn es nütz_lich sei, er weiss wohl, wenn es nütz _ lich sei, er
kei _ ne Heu_che_lei, und mer _ ket kei _ ne Heu _ che _ lei, und
Freu _ _den_stun _ den, er weiss wohl, wenn es nütz _ _lich sei, er weiss
treu _ er_fun _ den und mer _ ket kei _ ne Heu _ _che _ lei, und mer _
weiss wohl, er weiss wohl, wenn es nütz _ _ lich sei. Wenn er uns nur hat
mer _ ket, und mer _ ket kei _ ne Heu _ _ che _
wohl, er weiss wohl, wenn es nütz _ lich, nütz _ lich sei.
ket, und mer _ ket kei _ ne Heu _ _ _ che _
1ma
2da
lei: so kommt
lei: so kommt Gott, eh' wir's uns ver _ sehn, und läs_set uns viel Gut's ge _
Gott, eh' wir's uns ver _ sehn, und läs_set uns viel Gut's ge_schehn, viel Gut's, viel Gut's ge _
schehn, viel Gut's, viel Gut's ge _ schehn, und läs_set uns viel Gut's, und läs_set uns viel Gut's ge _ _

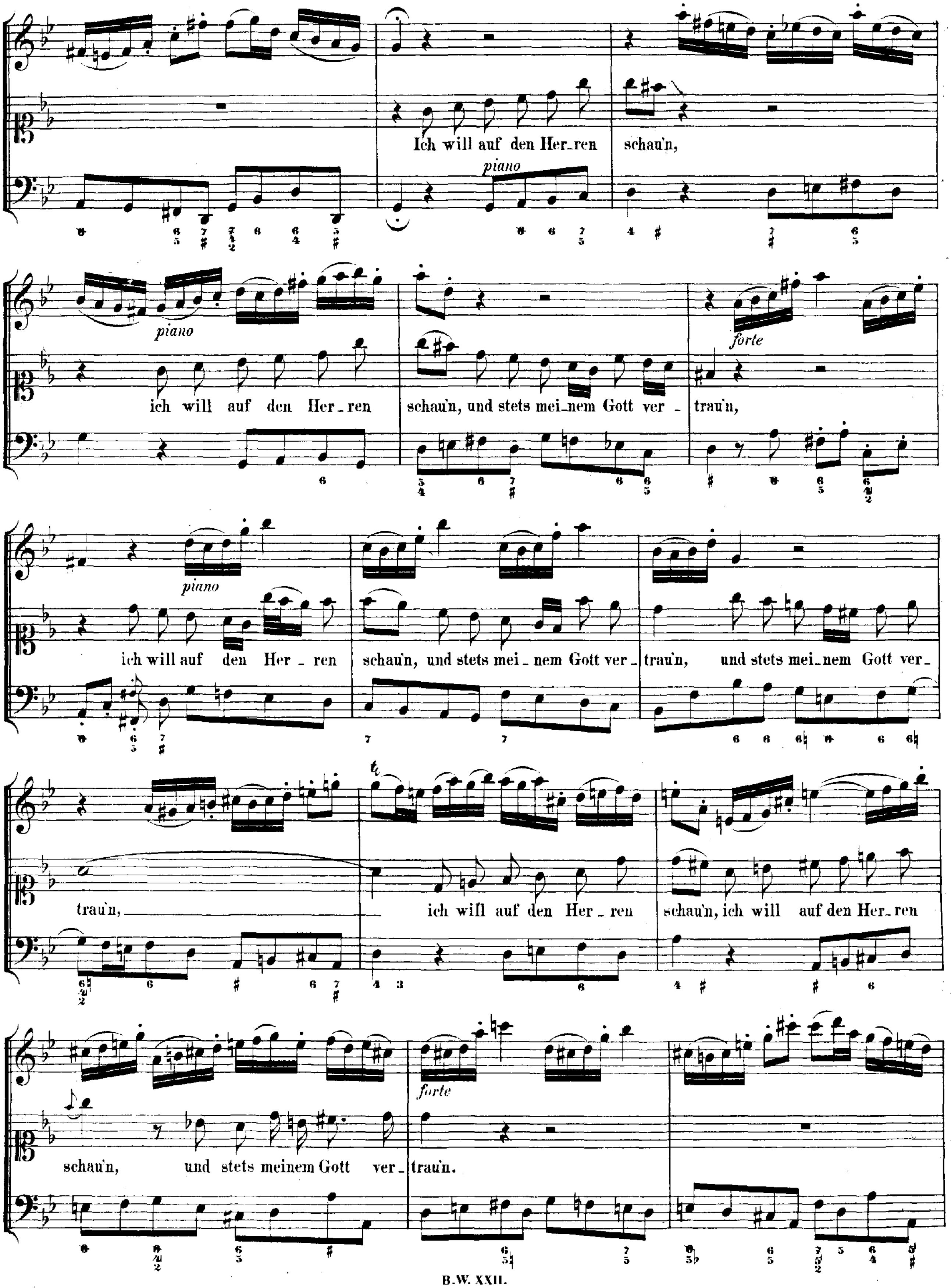

schehn, so kommt Gott, eh' wir's uns ver - sehn, und läs_set uns viel Gut's ge -
schehn, viel Gut's ge_schehn, so kommt
schehn, viel Gut's, viel Gut's ge - schehn, und läs_set uns viel Gut's ge - schehn, viel Gut's, viel Gut's ge -
Gott, eh' wir's uns ver - sehn, und läs_set uns viel Gut's ge - schehn, viel Gut's geschehn, und läs_set
schehn, und lässet uns viel Gut's ge - schehn, viel Gut's, viel Gut's ge - schehn, viel Gut's ge - schehn, und
uns viel Gut's, viel Gut's ge - schehn, und läs_set uns viel Gut's, viel Gut's ge - schehn,
läs - set uns viel Gut's ge - schehn, viel Gut's ge - schehn.
und läs - set uns viel Gut's ge - schehn.

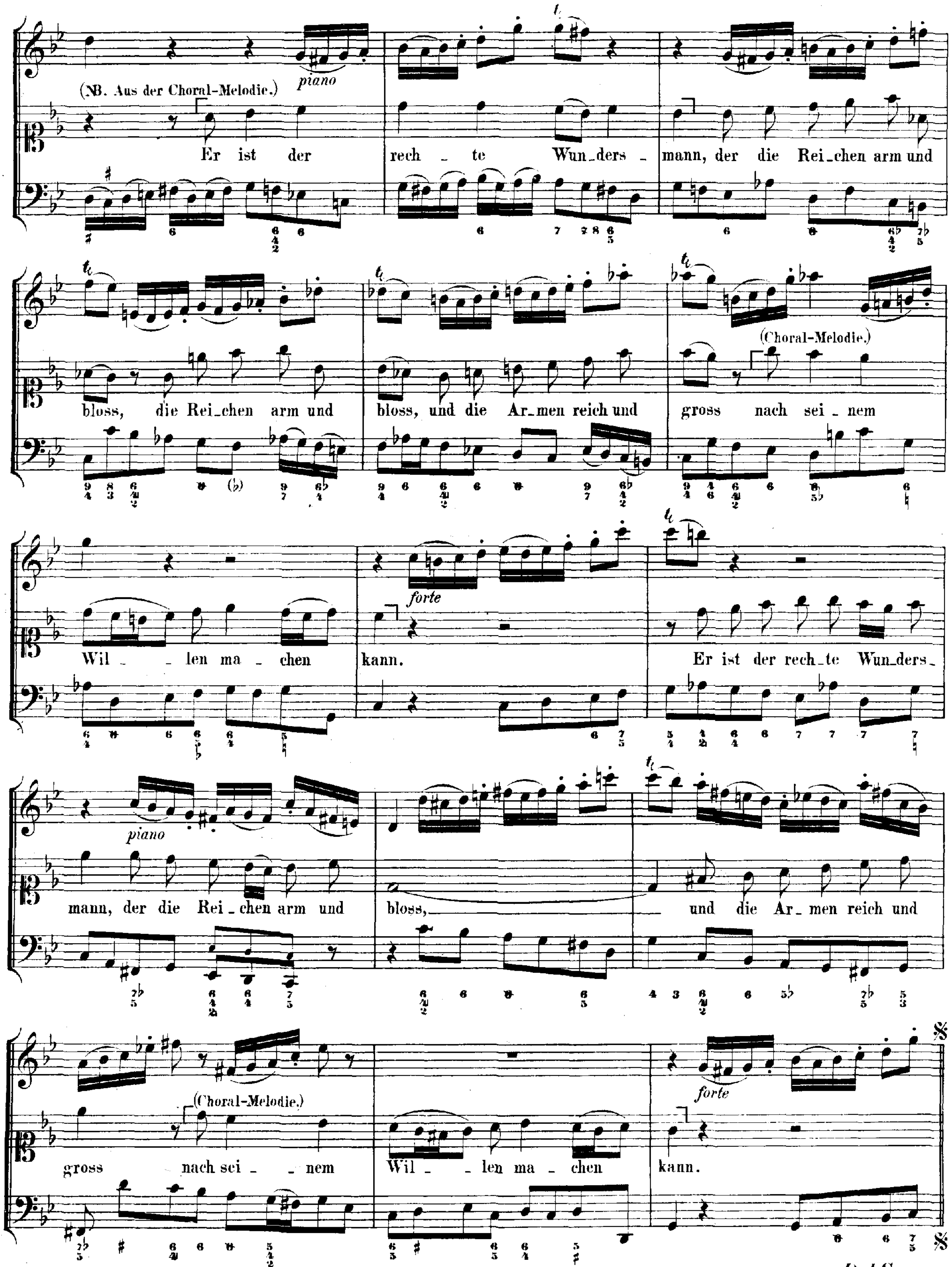
RECITATIV und CHORAL.



* Könige 2, Cap. 4, Vers 40.

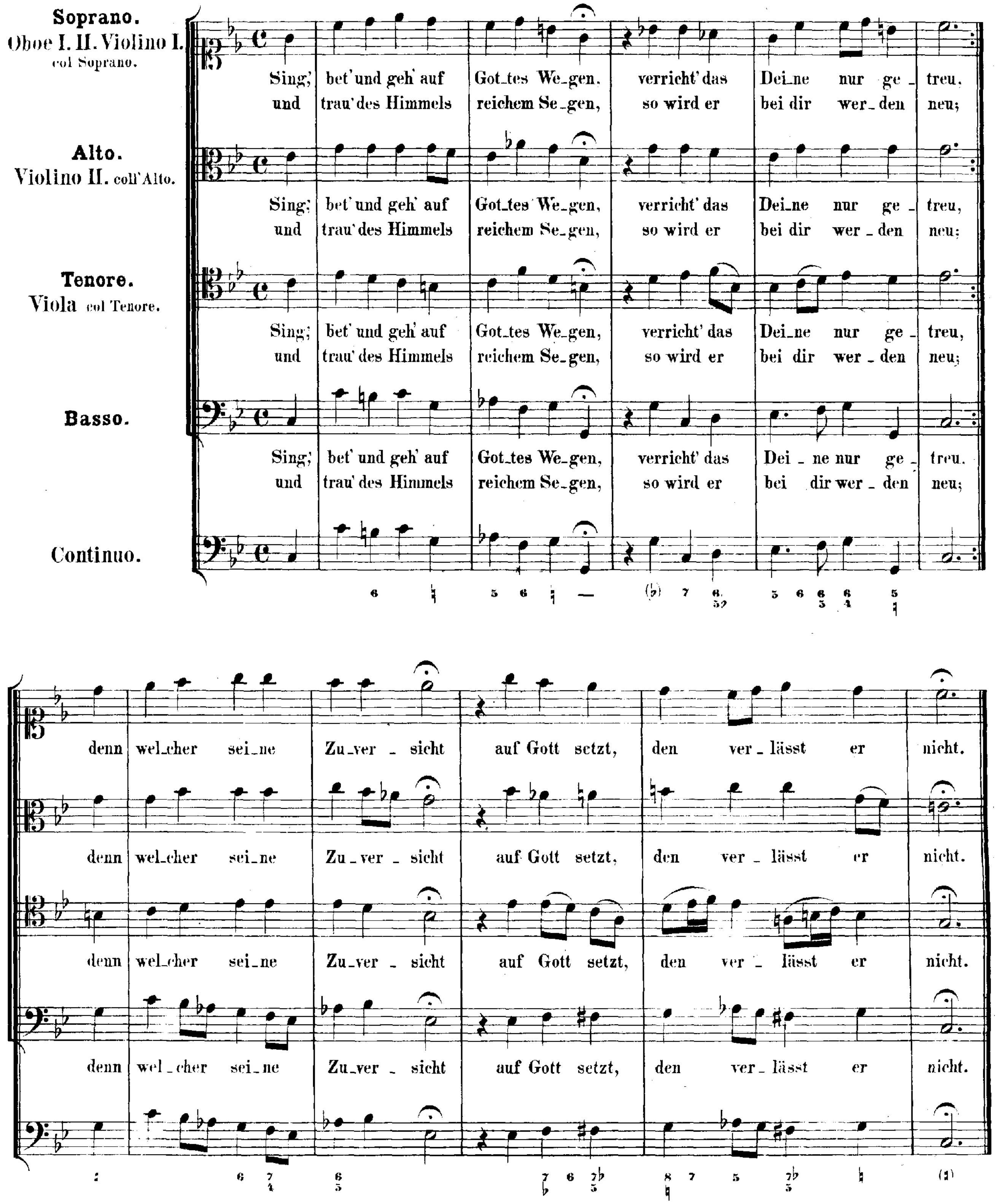

Adagio.
Recitativ.
sa_gen. Die Fol_ge _ zeit ver_än _ dert viel! Hat Pe_trus gleich die gan_ze Nacht mit lee_rer
Ar_beit zu_ge_bracht, und nichts ge _ fan_gen: auf Je _ su Wort kann er noch ei_nen Zug er_lan_gen.
Drum trau _ e nur in Ar_muth, Kreuz und Pein auf dei_nes Je _ su Gü _ te mit
gläu_bi_gem Ge_mü_the. Nach Regen giebt er Sonnen_schein, und setzet Jeg_li _ chem sein Ziel.
Adagio.
ARIE. (Mit stellenweiser Benutzung der Choral-Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.")
Oboe I.
Soprano.
Continuo.


Ich will auf den Her_ren schau'n,
piano
piano
ich will auf den Her_ren schau'n, und stets mei_nem Gott ver - trau'n,
forte
piano
ich will auf den Her - ren schau'n, und stets mei_nem Gott ver_trau'n, und stets mei_nem Gott ver_
trau'n, ich will auf den Her_ren schau'n, ich will auf den Her_ren
forte
schau'n, und stets meinem Gott ver- trau'n.


(NB. Aus der Choral-Melodie.)
piano
Er ist der rech - te Wun-ders - mann, der die Rei-chen arm und
bloss, die Rei-chen arm und bloss, und die Ar-men reich und gross nach sei - nem
(Choral-Melodie.)
Wil - len ma - chen kann.
forte
Er ist der rech-te Wun-ders -
piano
mann, der die Rei - chen arm und bloss, und die Ar - men reich und
gross nach sei - nem Wil - len ma - chen kann.
(Choral-Melodie.)
forte

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.")



Cantate

Am neunten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was frag' ich nach der Welt"

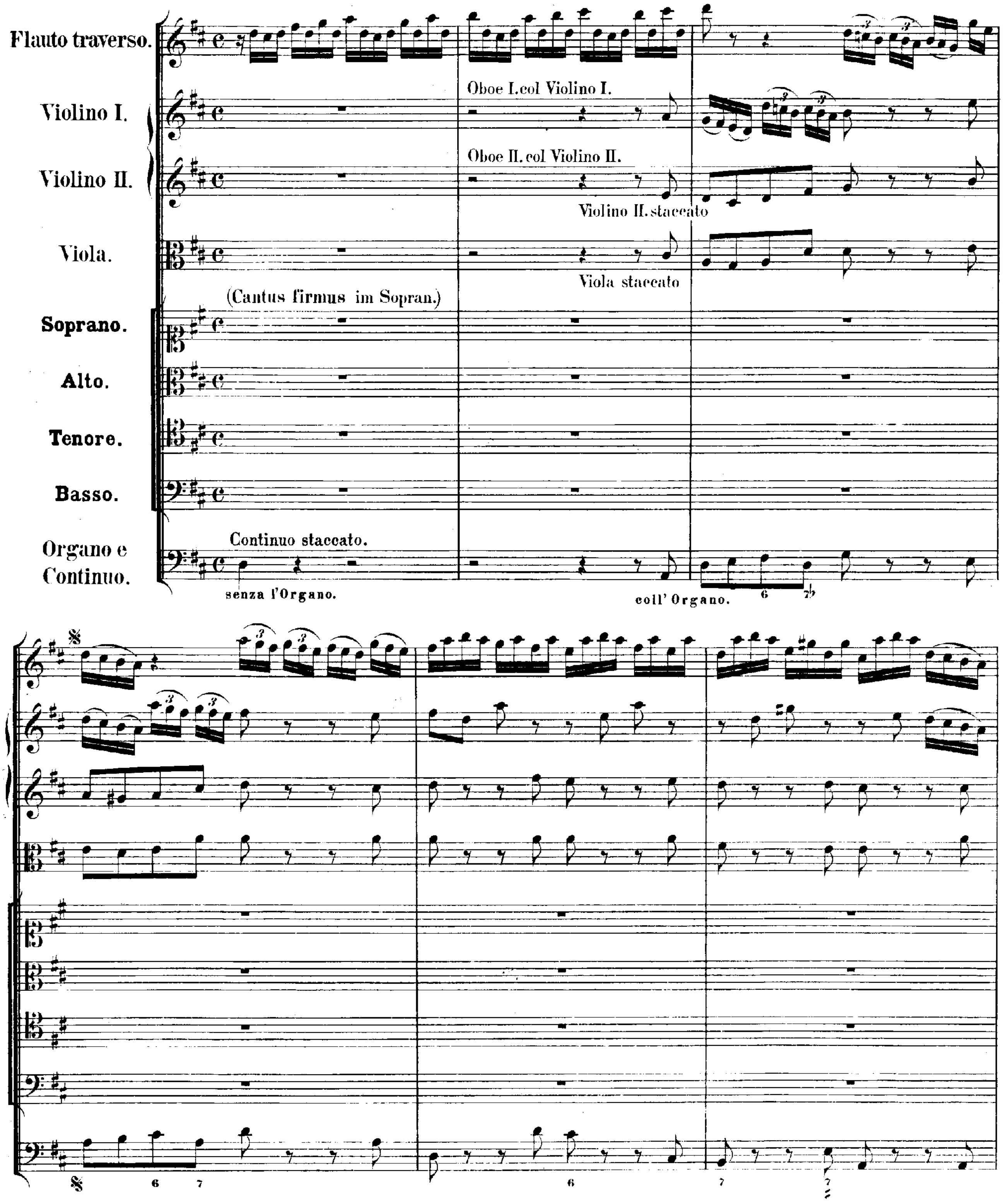
von

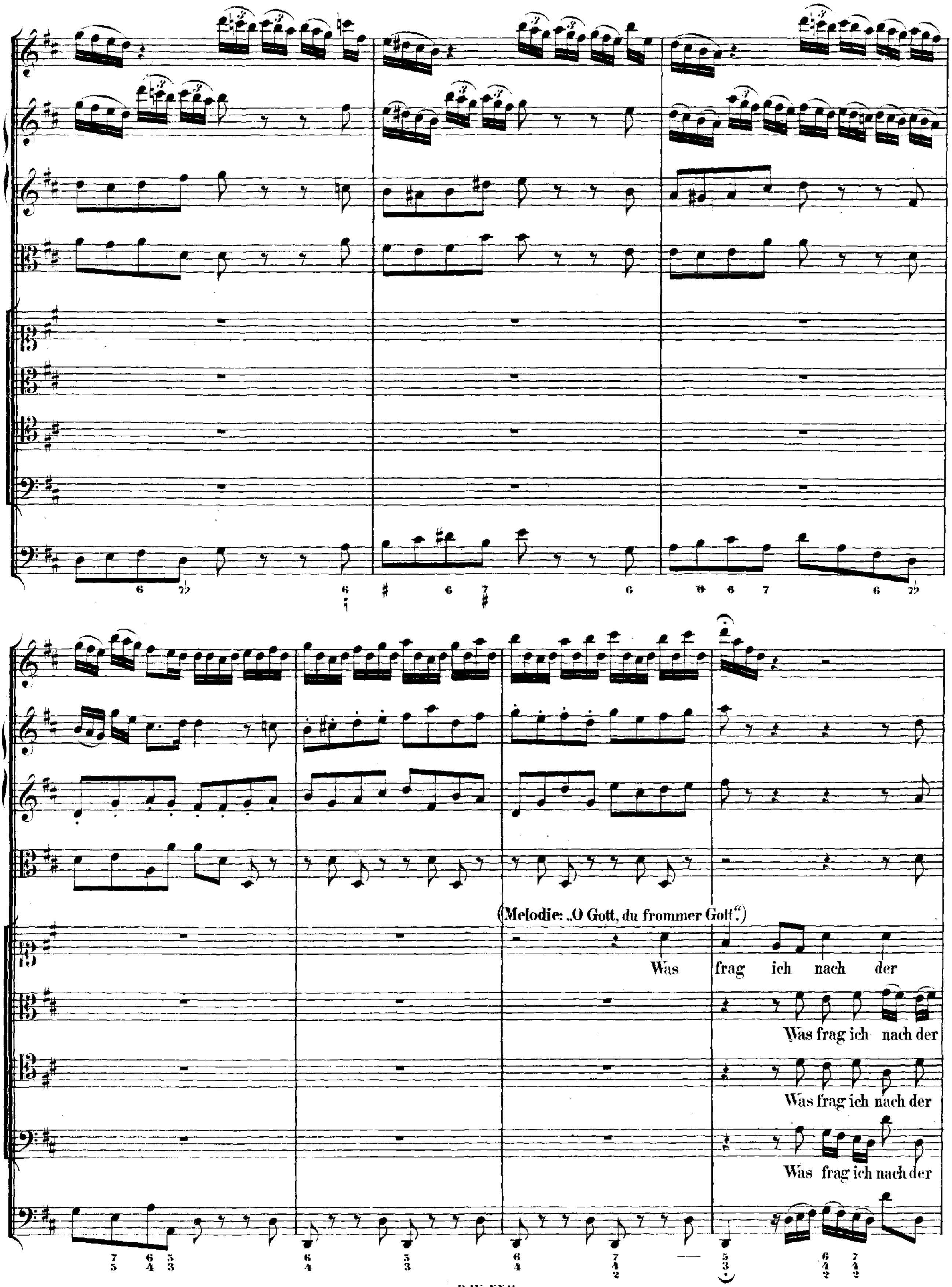
Georg Michael Pfefferkorn.

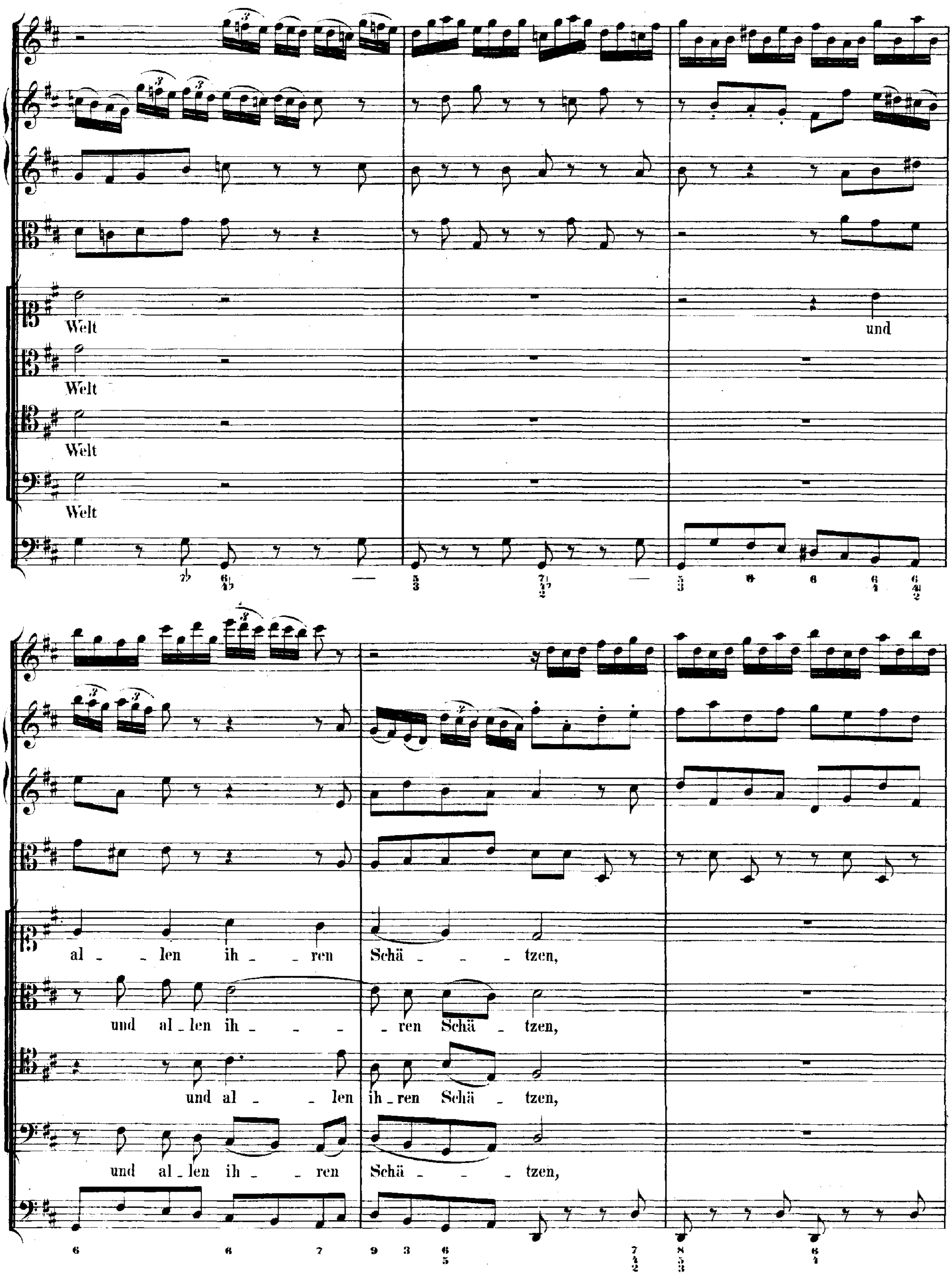
N° 94.

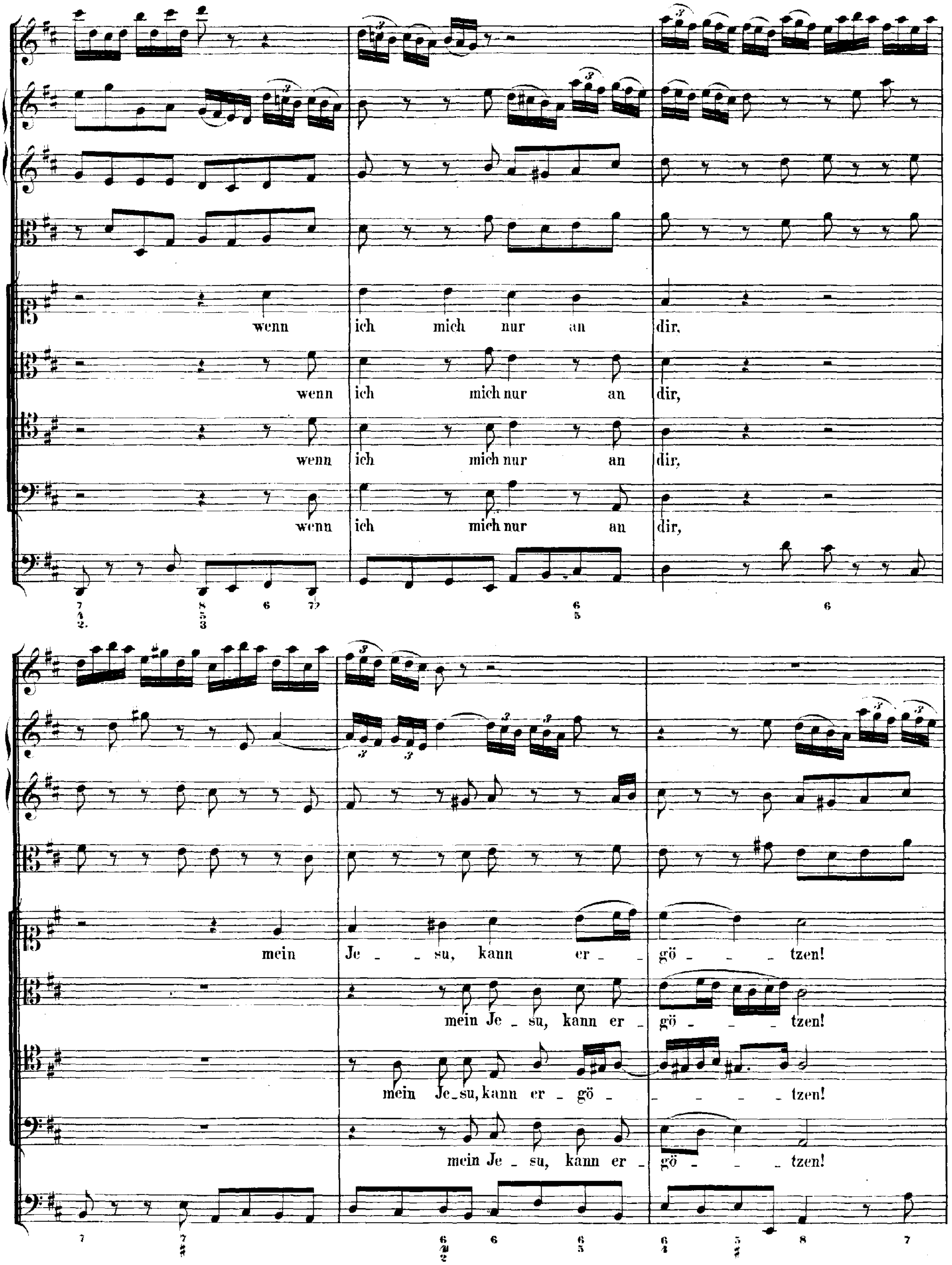
Dominica 9 post Trinitatis.

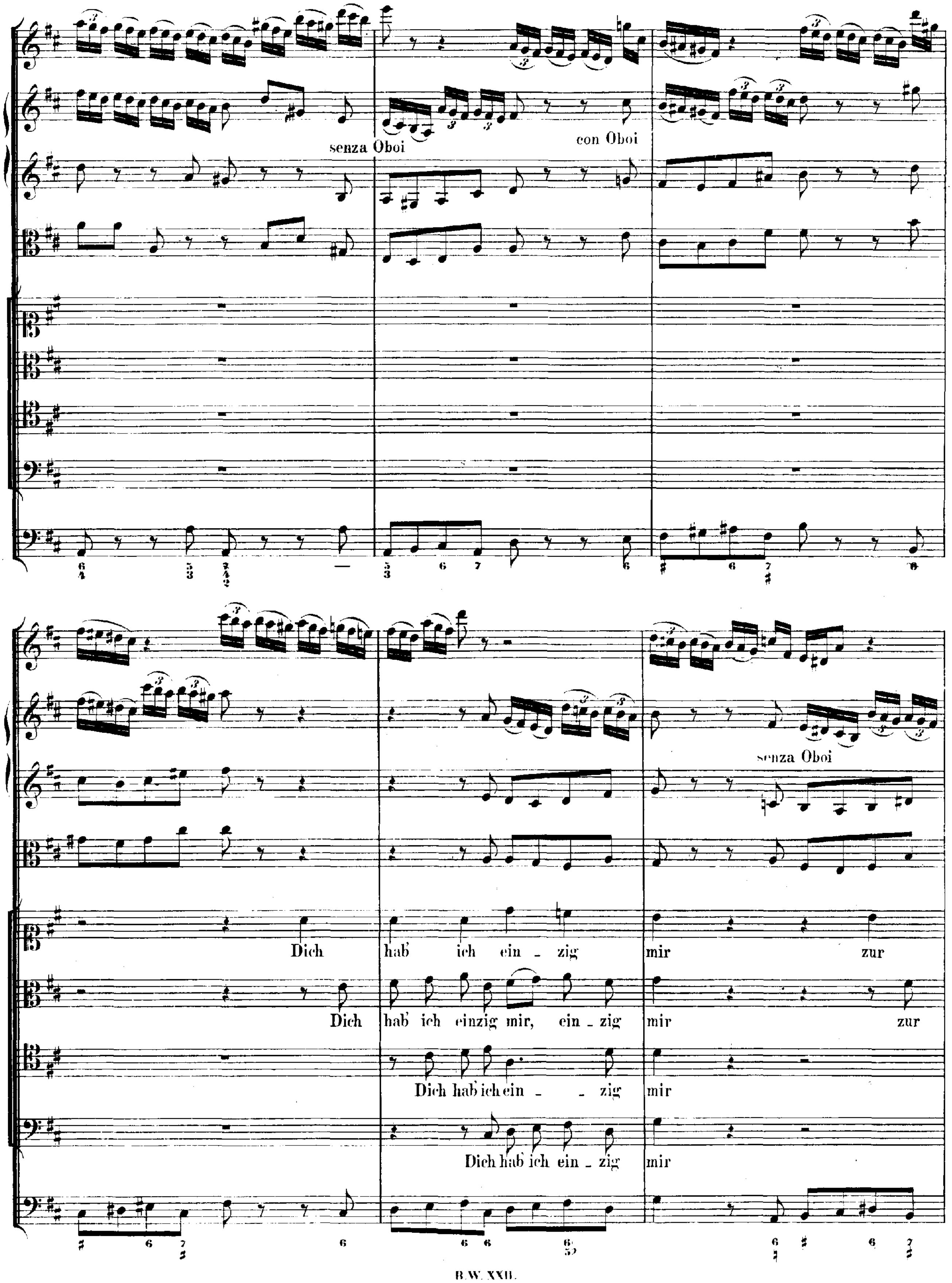
„Was frag ich nach der Welt."

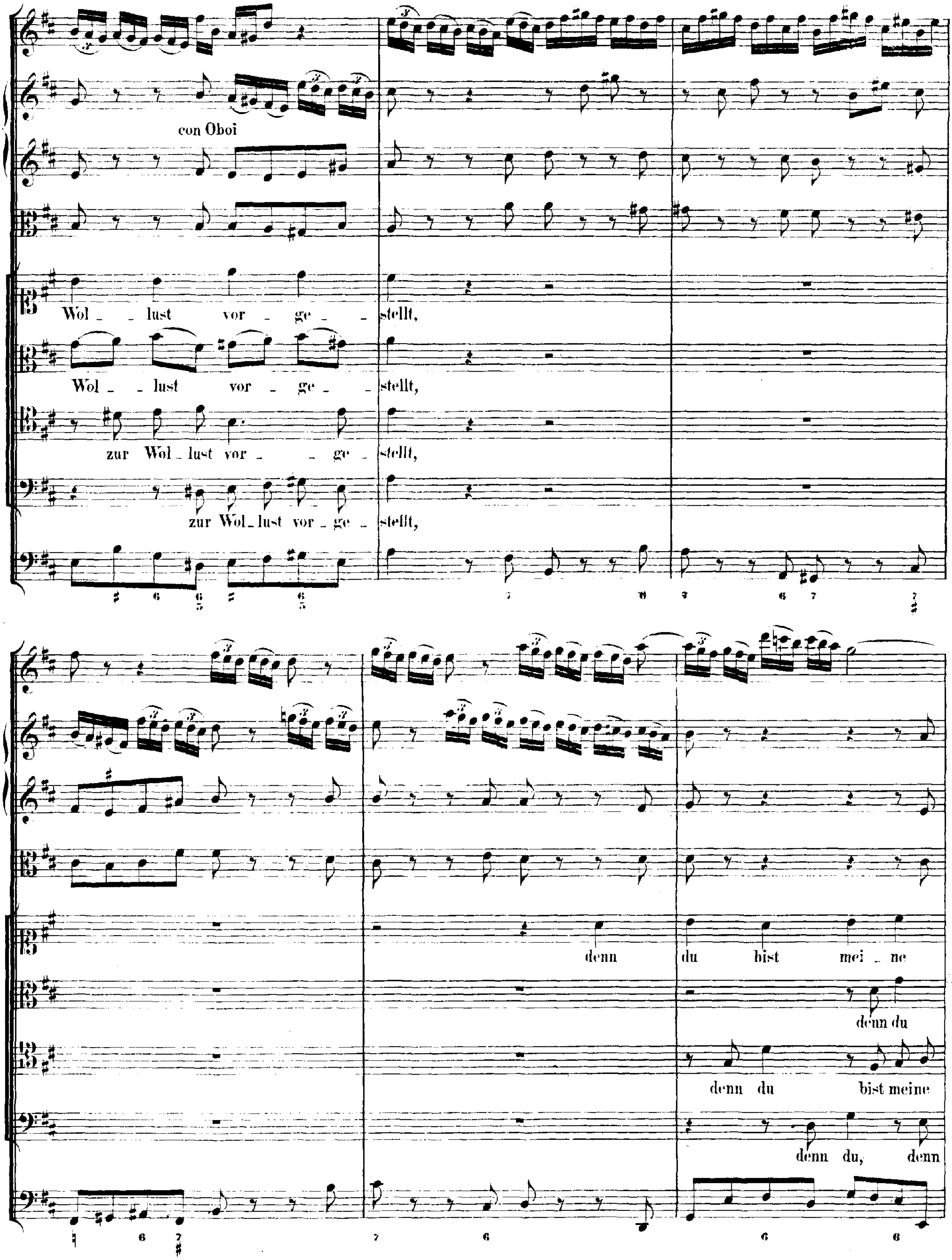


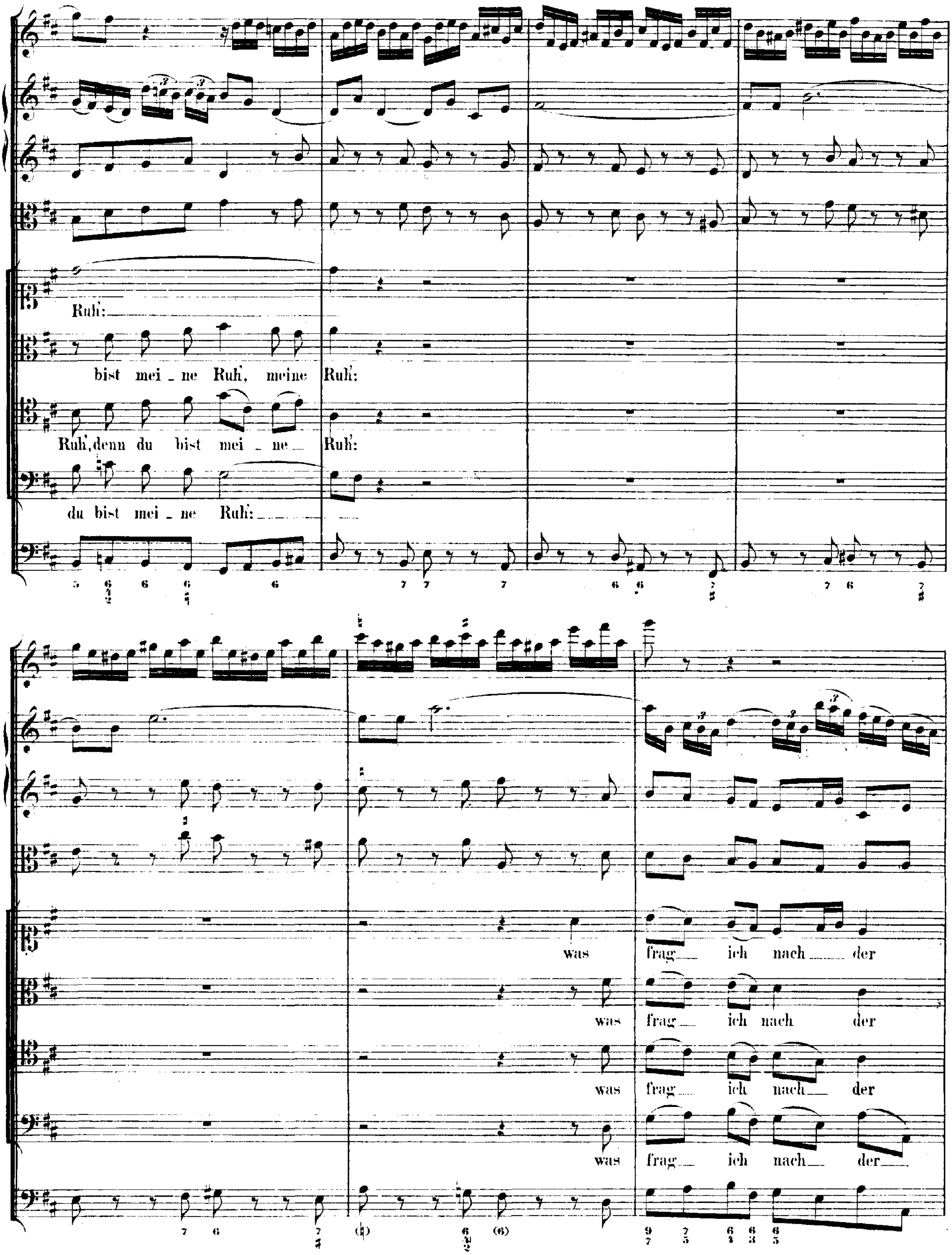

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott.")
Was frag ich nach der
Was frag ich nach der
Was frag ich nach der
Was frag ich nach der

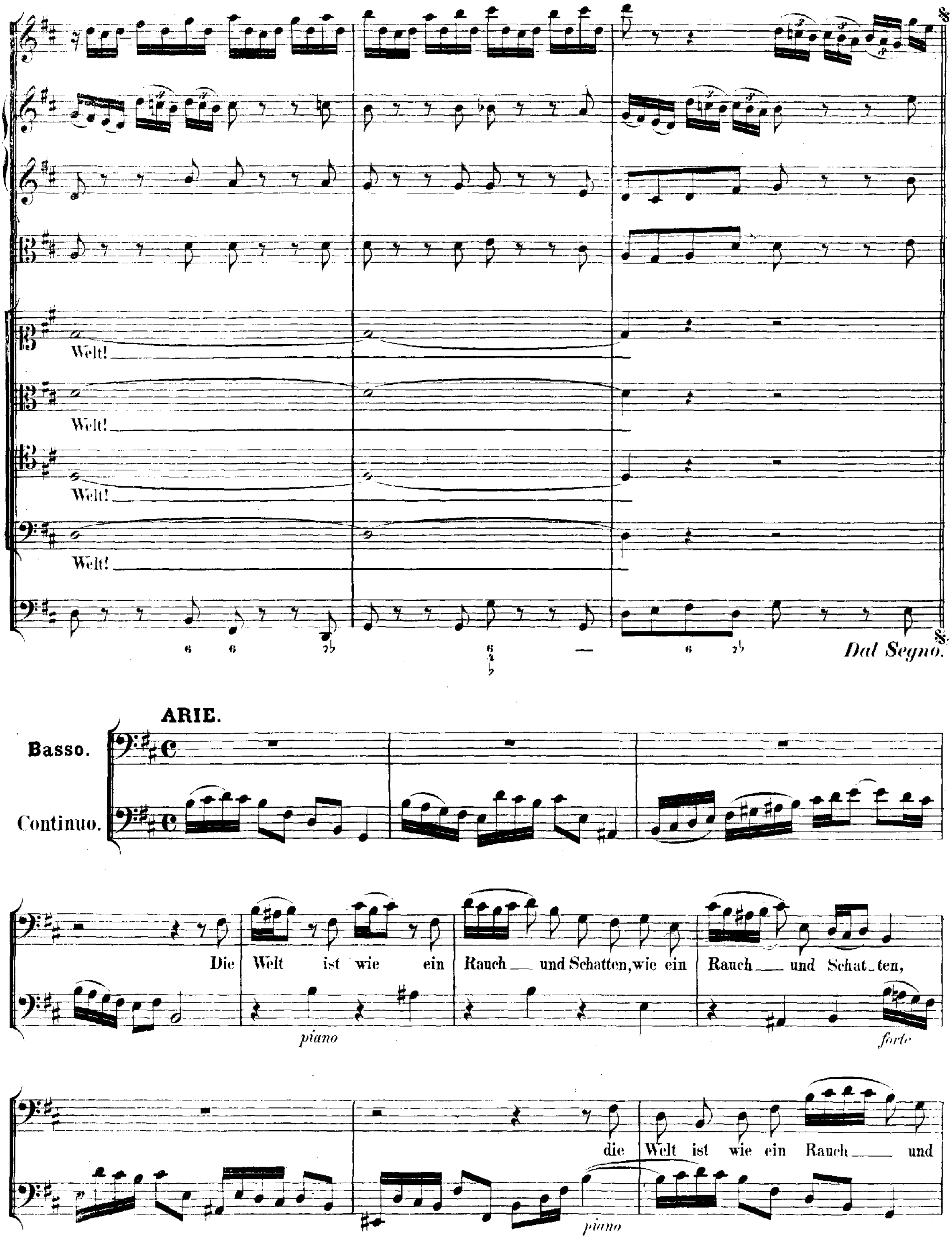

Welt
und
Welt
Welt
Welt
al - len ih - ren Schä - tzen,
und al - len ih - ren Schä - tzen,
und al - len ih - ren Schä - tzen,
und al - len ih - ren Schä - tzen,

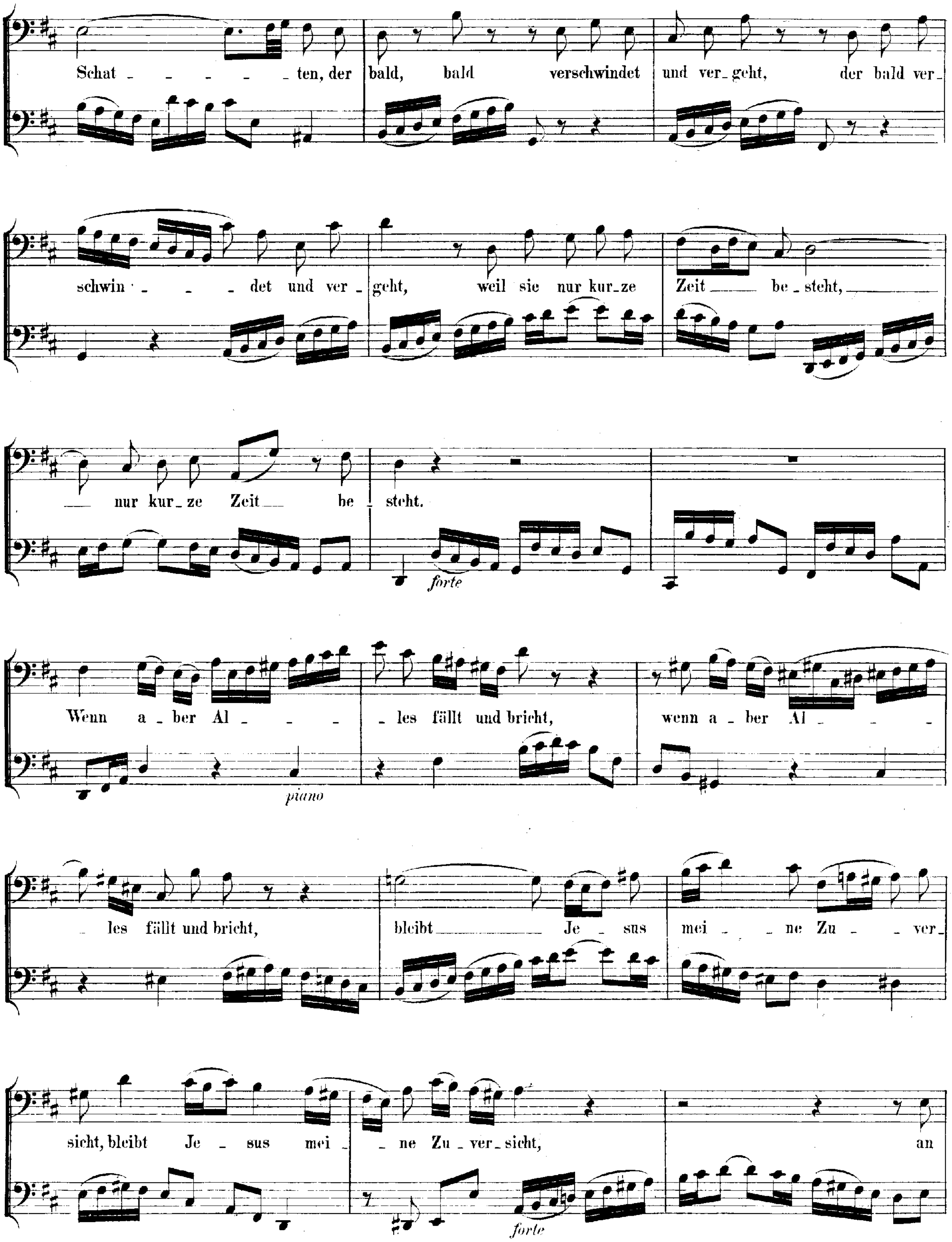

wenn ich mich nur an dir,
wenn ich mich nur an dir,
wenn ich mich nur an dir,
wenn ich mich nur an dir,
mein Je _ _ su, kann er _ _ gö _ _ _ tzen!
mein Je _ su, kann er _ gö _ _ _ tzen!
mein Je_su, kann er _ gö _ _ _ _ _ tzen!
mein Je _ su, kann er _ gö _ _ _ tzen!

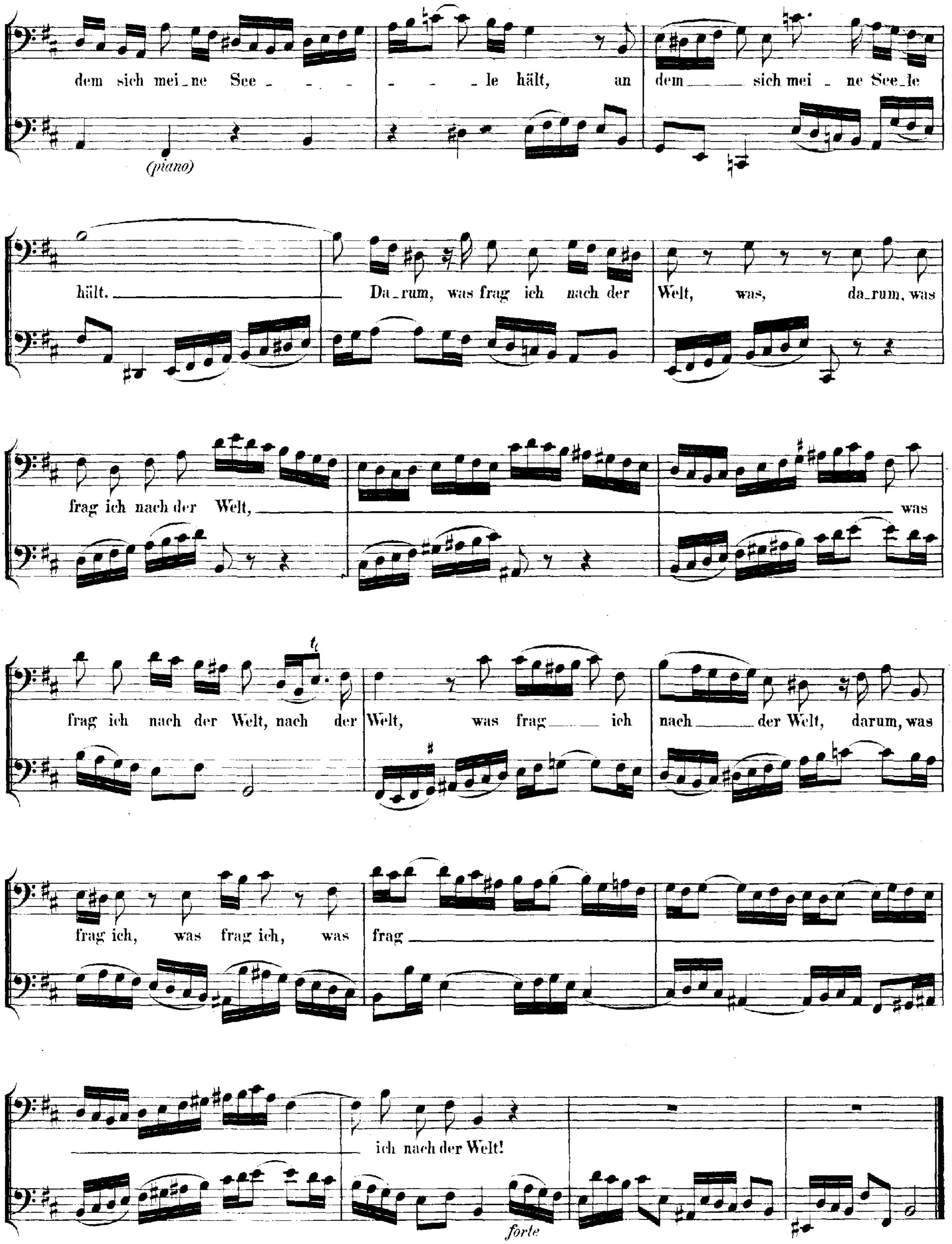

senza Oboi
con Oboi
senza Oboi
Dich hab' ich einzig mir zur
Dich hab' ich einzig mir, ein_zig mir zur
Dich hab' ich ein_ _zig mir
Dich hab' ich ein_zig mir


con Oboi
Wol _ _ lust vor _ ge _ _ stellt,
Wol _ _ lust vor _ ge _ _ stellt,
zur Wol _ lust vor _ _ ge _ stellt,
zur Wol _ lust vor _ ge _ stellt,
denn du bist mei _ ne
denn du
denn du bist meine
denn du, denn


Ruh:
bist mei - ne Ruh, meine Ruh:
Ruh, denn du bist mei - ne - Ruh:
du bist mei - ne Ruh:
was frag ich nach der
was frag ich nach der
was frag ich nach der
was frag ich nach der

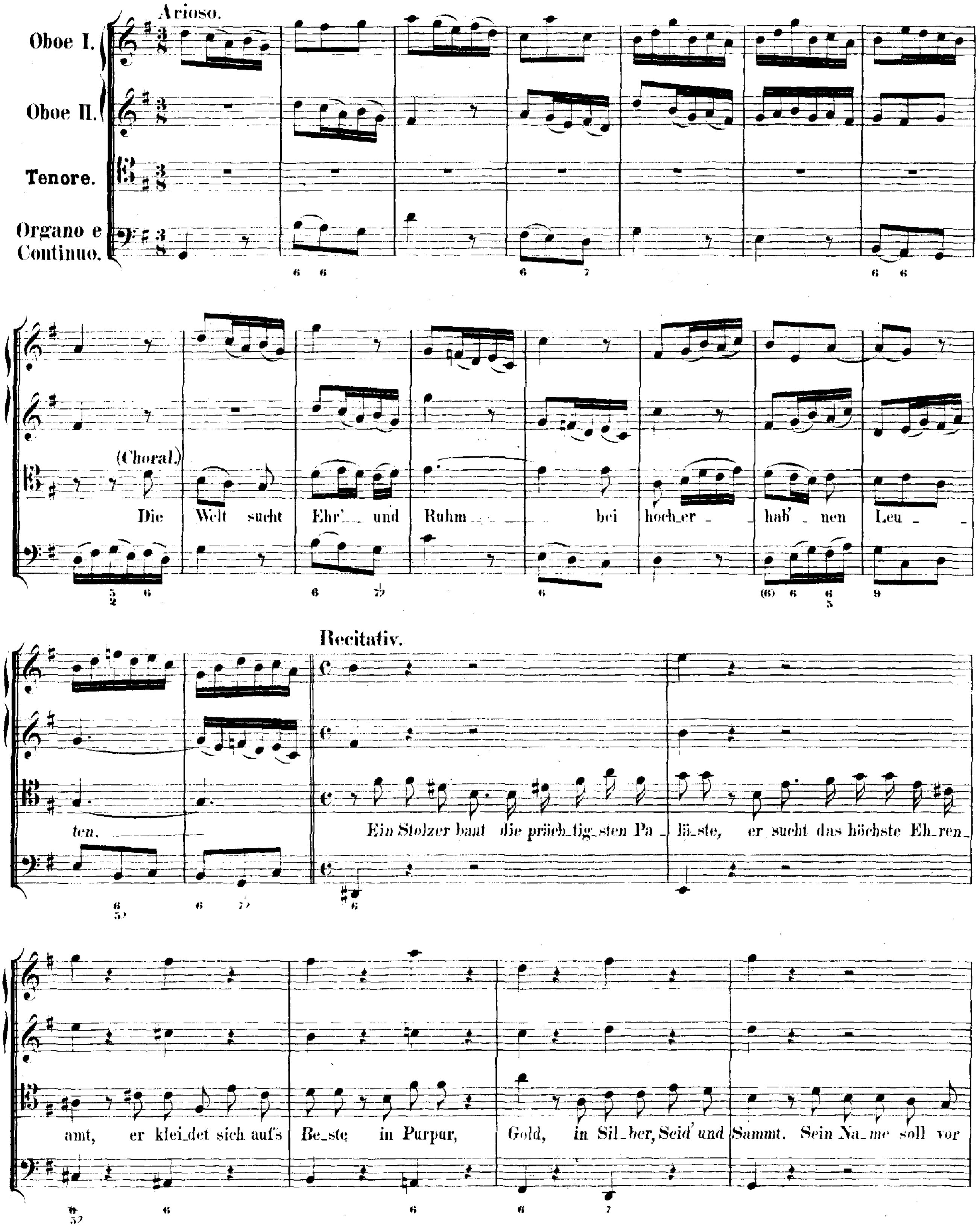

Welt!
Welt!
Welt!
Welt!
Dal Segno.
ARIE.
Basso.
Continuo.
Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten, wie ein Rauch und Schat_ten,
piano
forte
die Welt ist wie ein Rauch und
piano

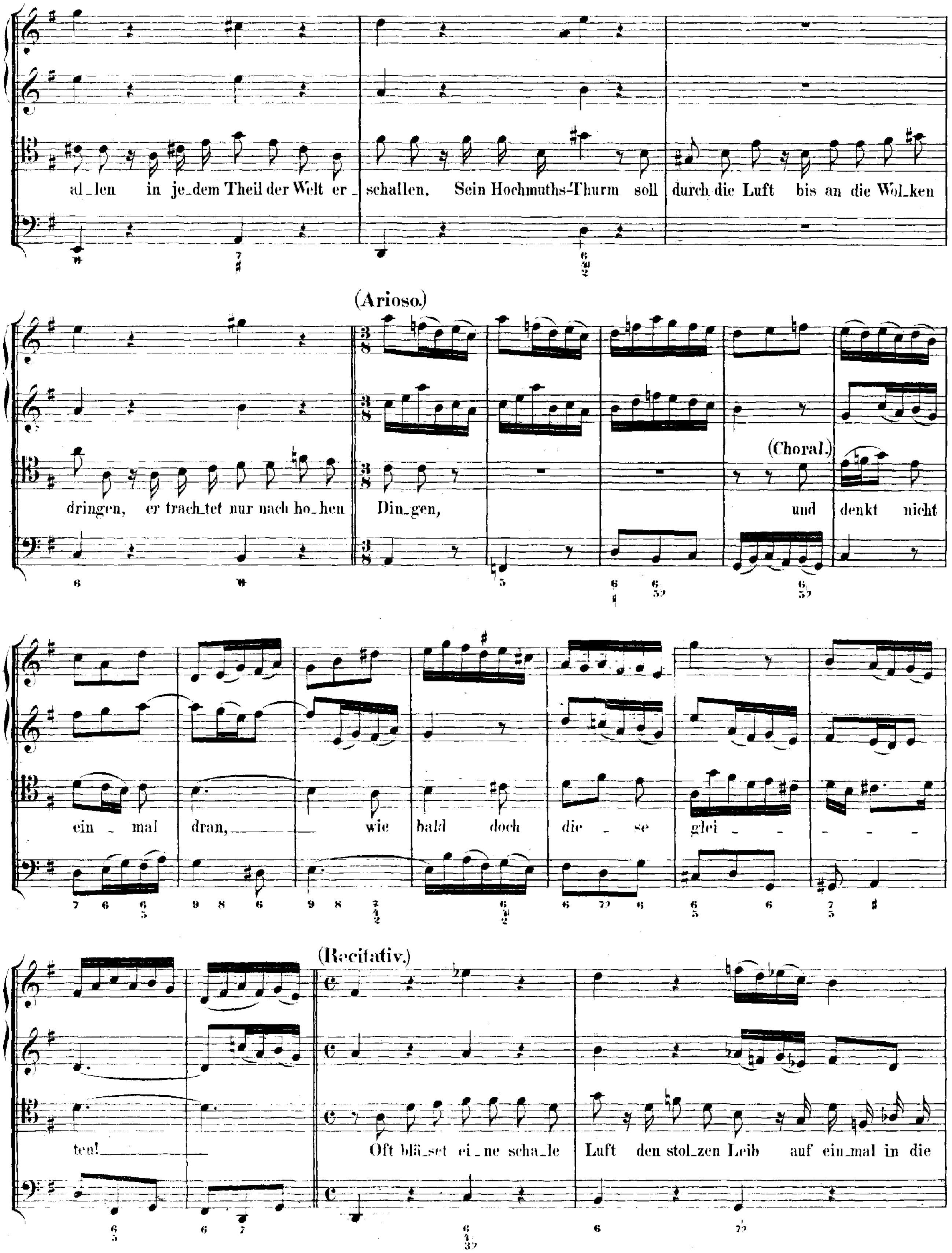

Schat - - - - - - ten, der bald, bald verschwindet und ver - geht, der bald ver -
schwin - - - det und ver - geht, weil sie nur kur - ze Zeit be - steht,
nur kur - ze Zeit be - steht.
forte
Wenn a - ber Al - - - - les fällt und bricht, wenn a - ber Al - - -
piano
- les fällt und bricht, bleibt Je - sus mei - - ne Zu - - ver -
sicht, bleibt Je - sus mei - ne Zu - ver - sicht, an
forte

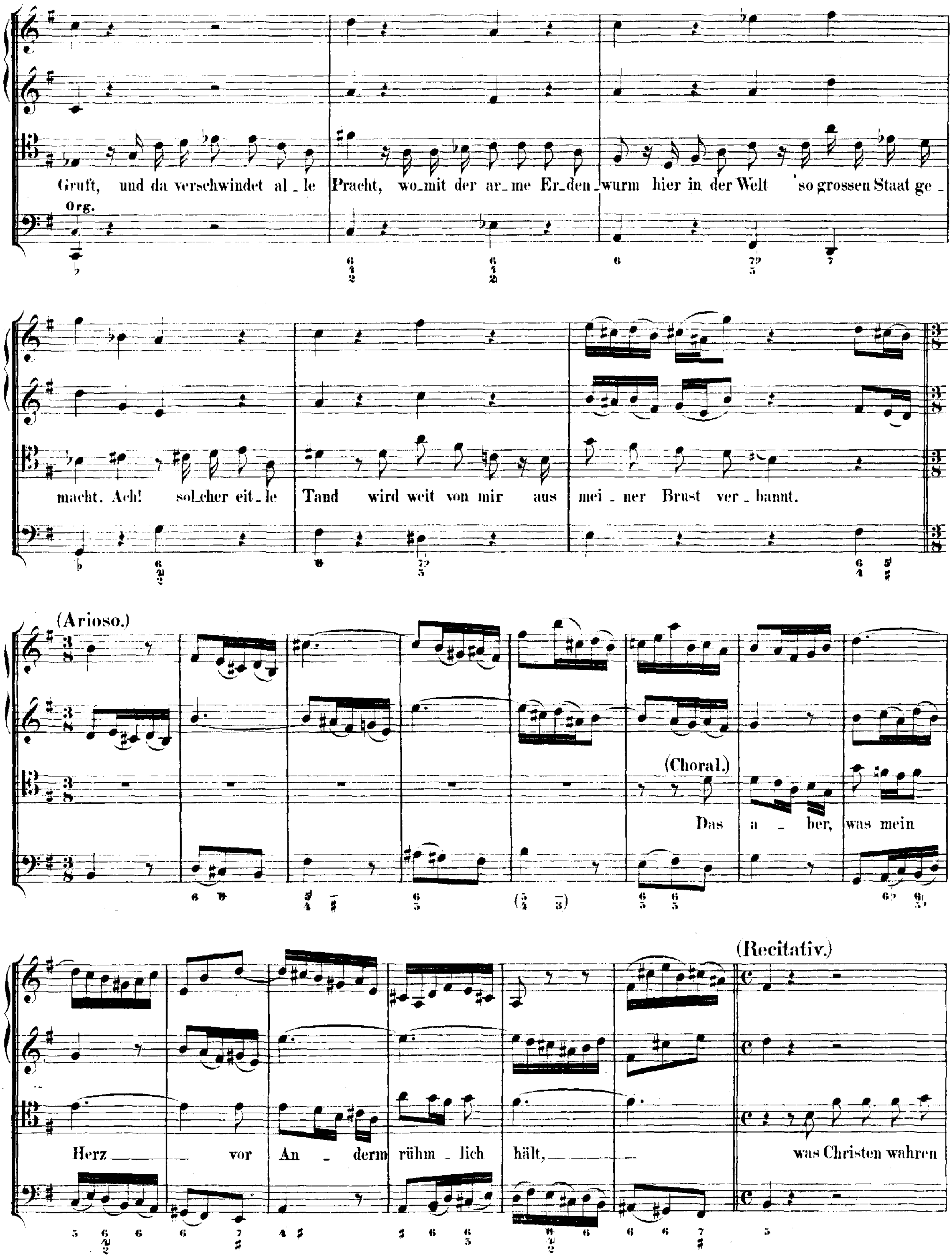

dem sich mei_ne See_ _ _ _ _ _le hält, an dem sich mei_ne See_le
(piano)
hält. Da_rum, was frag ich nach der Welt, was, da_rum, was
frag ich nach der Welt, was
frag ich nach der Welt, nach der Welt, was frag ich nach der Welt, darum, was
frag ich, was frag ich, was frag
ich nach der Welt!
forte

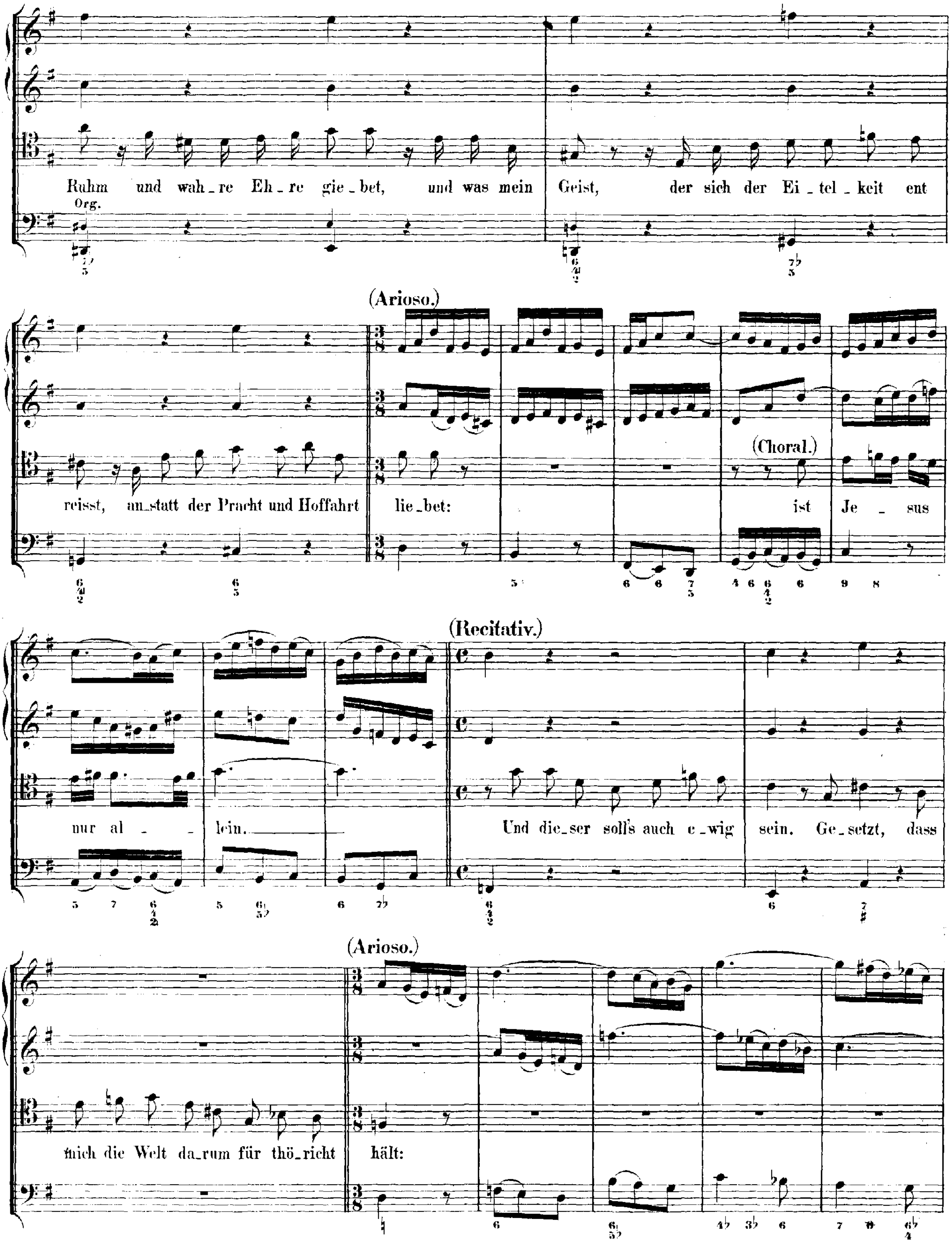
Recitativ und Choral.

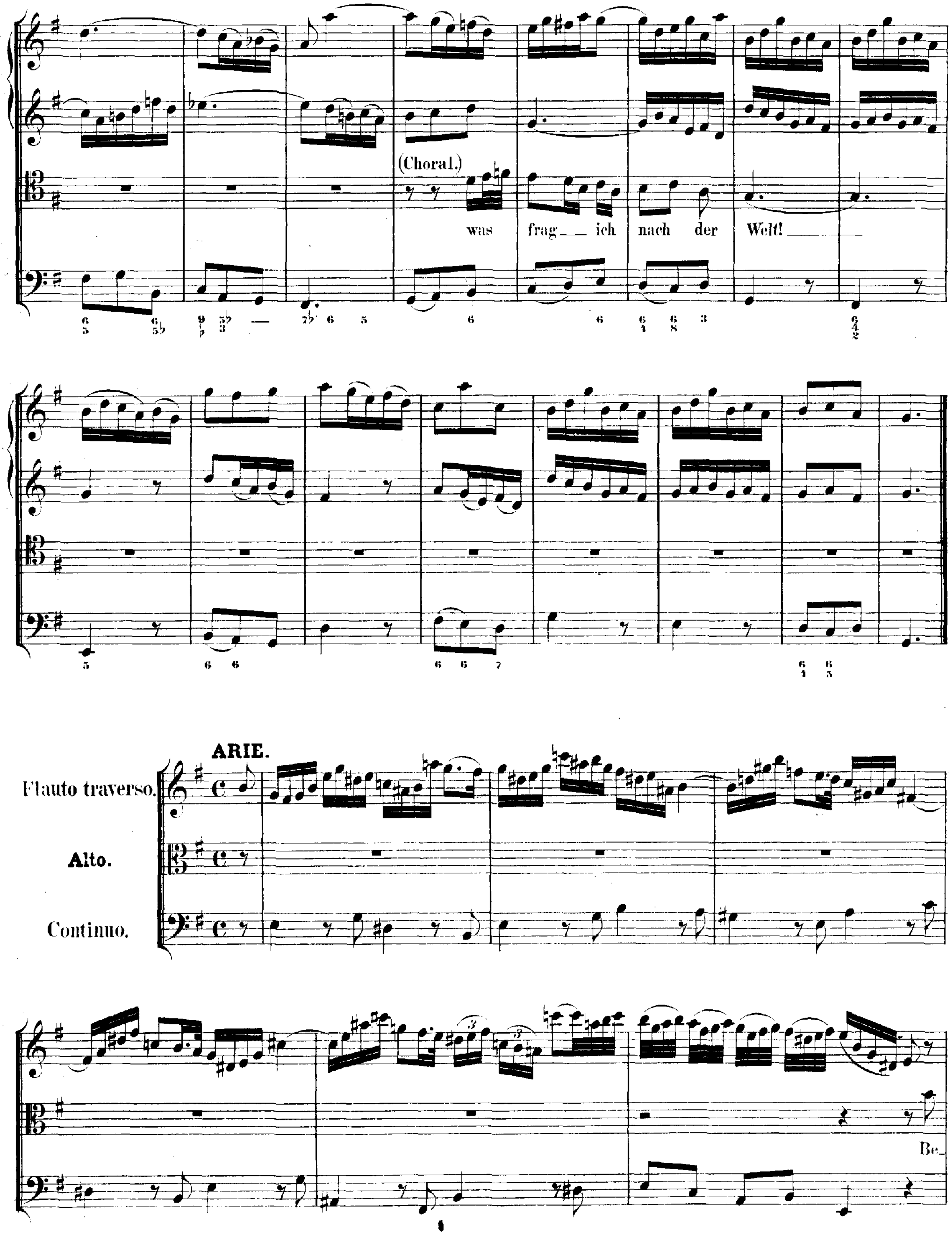
(Melodie: „O Gott, du frommer Gott" in veränderter Weise.)

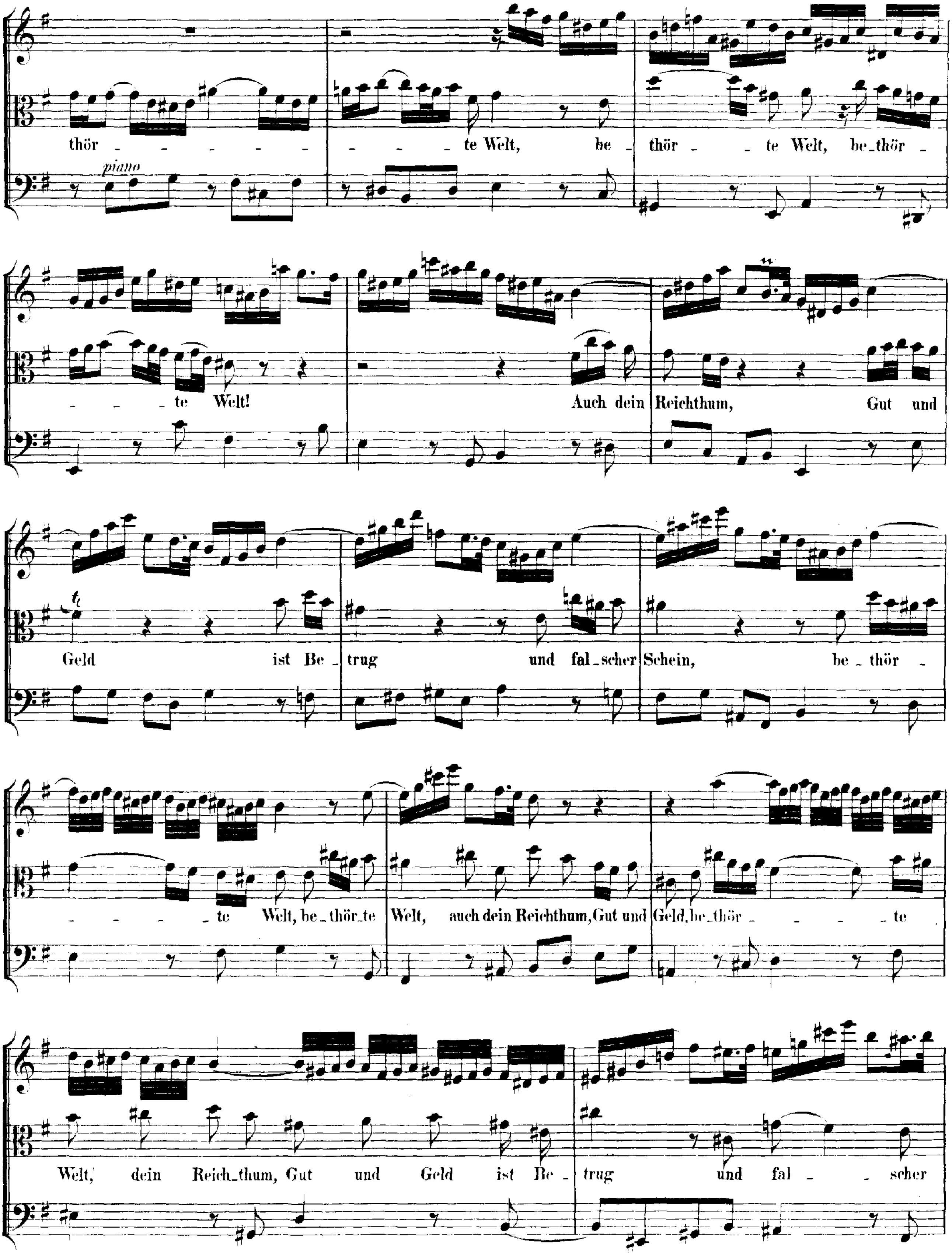


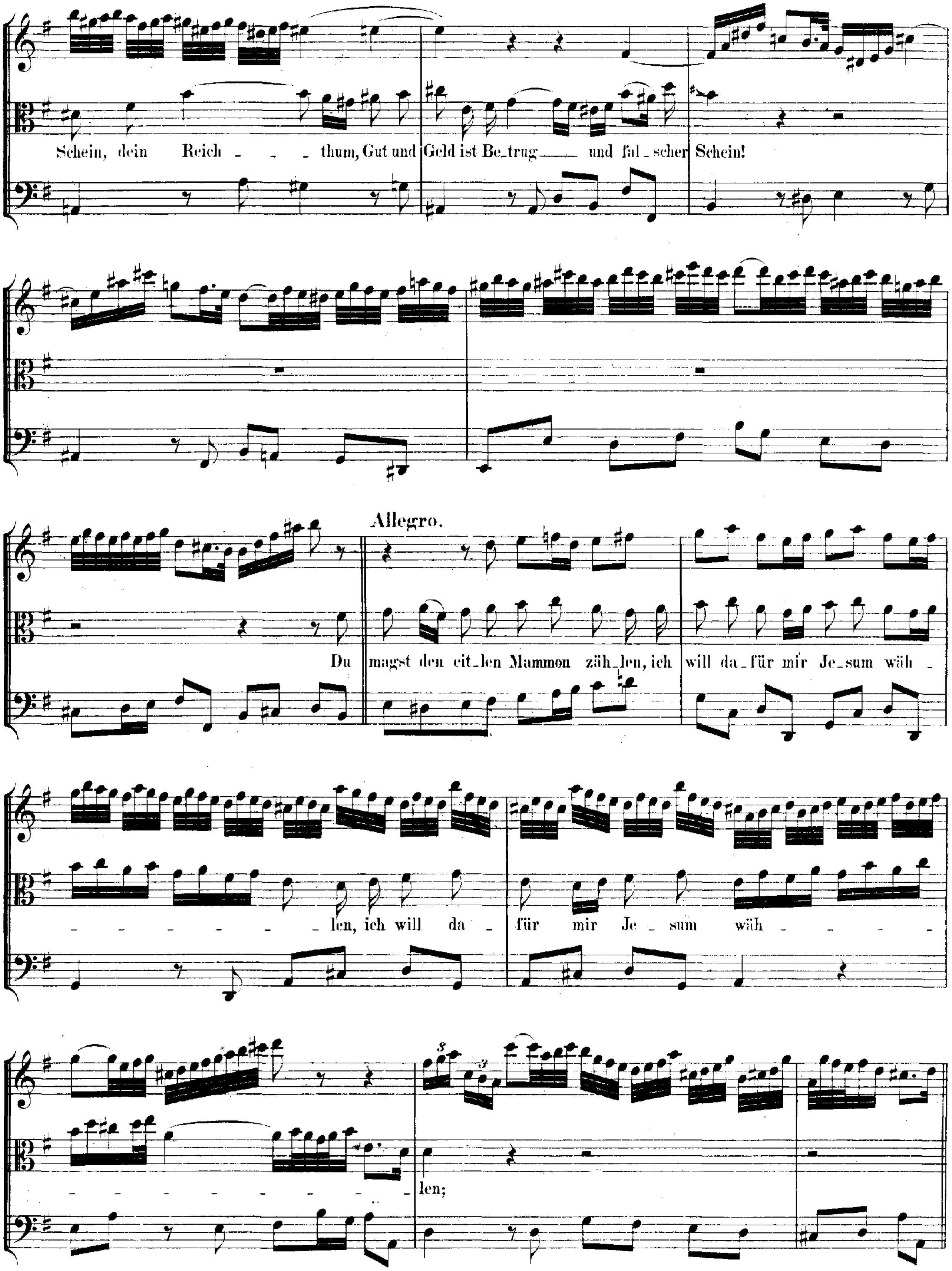

al_len in je_dem Theil der Welt er_schallen. Sein Hochmuths-Thurm soll durch die Luft bis an die Wol_ken
(Arioso.)
dringen, er trach_tet nur nach ho_hen Din_gen,
(Choral.)
und denkt nicht ein_mal dran, wie bald doch die_se glei_ten!
(Recitativ.)
Oft blä_set ei_ne scha_le Luft den stol_zen Leib auf ein_mal in die

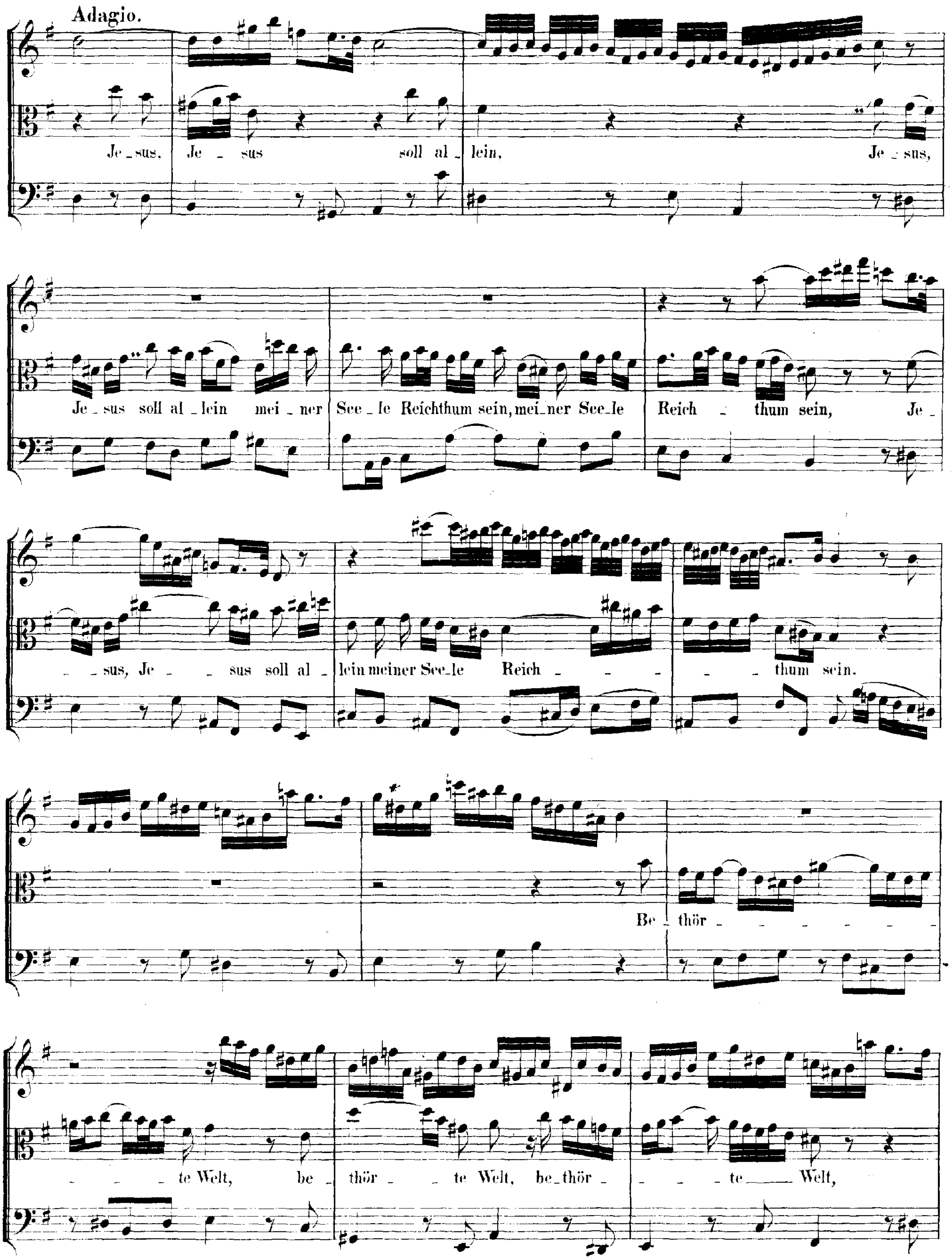

Gruft, und da verschwindet al - le Pracht, wo-mit der ar-me Er-den-wurm hier in der Welt so grossen Staat ge-
Org.
macht. Ach! sol-cher eit-le Tand wird weit von mir aus mei-ner Brust ver-bannt.
(Arioso.)
(Choral.)
Das a - ber, was mein
Herz vor An - derm rühm - lich hält,
(Recitativ.)
was Christen wahren

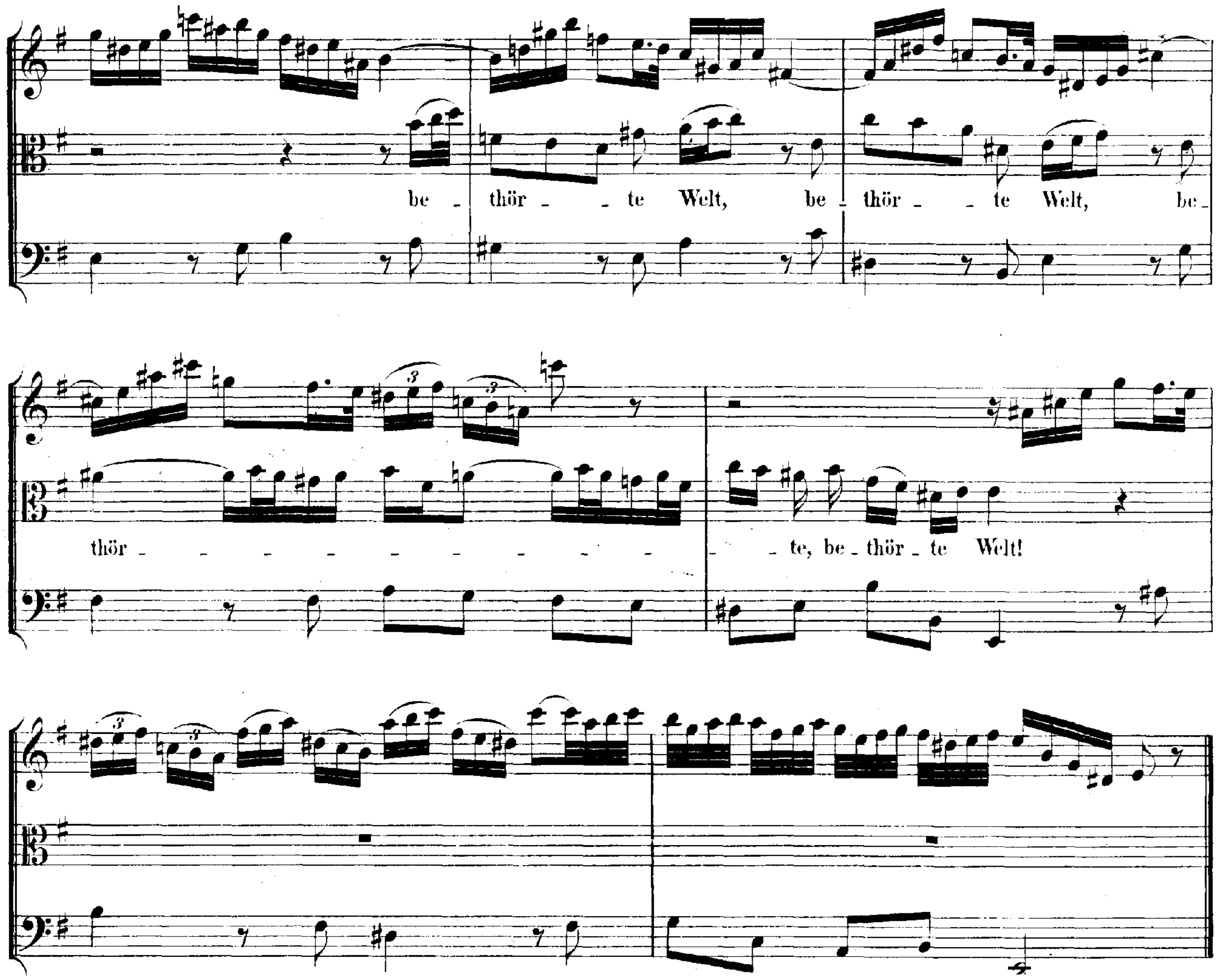

Ruhm und wah-re Eh-re gie-bet, und was mein Geist, der sich der Ei-tel-keit ent
Org.
(Arioso.)
reisst, an-statt der Pracht und Hoffahrt lie-bet:
(Choral.)
ist Je-sus nur al-lein.
(Recitativ.)
Und die-ser soll's auch e-wig sein. Ge-setzt, dass
(Arioso.)
mich die Welt da-rum für thö-richt hält:


(Choral.)
was frag ich nach der Welt!
ARIE.
Flauto traverso.
Alto.
Continuo.
Be_


thör - - - - - - - te Welt, be - thör - - te Welt, be_thör -
piano
- - - te Welt!
Auch dein Reichthum, Gut und
Geld ist Be - trug und fal_scher Schein, be - thör -
- - - - te Welt, be_thör_te Welt, auch dein Reichthum, Gut und Geld, be_thör - - - - te
Welt, dein Reich_thum, Gut und Geld ist Be - trug und fal - - scher

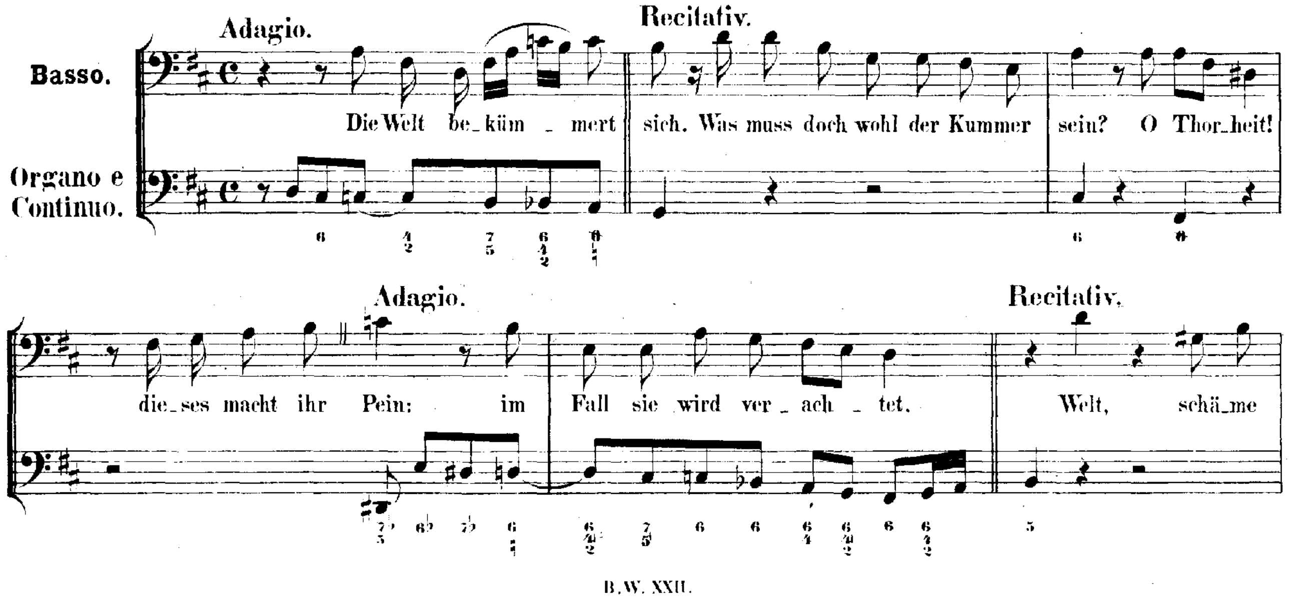

Schein, dein Reich - - - thum, Gut und Geld ist Be_trug und fal_scher Schein!
Allegro.
Du magst den eit_len Mammon zäh_len, ich will da_für mir Je_sum wäh -
- - - - - - len, ich will da - für mir Je - sum wäh - - - -
- - - - - - - - - - - len;

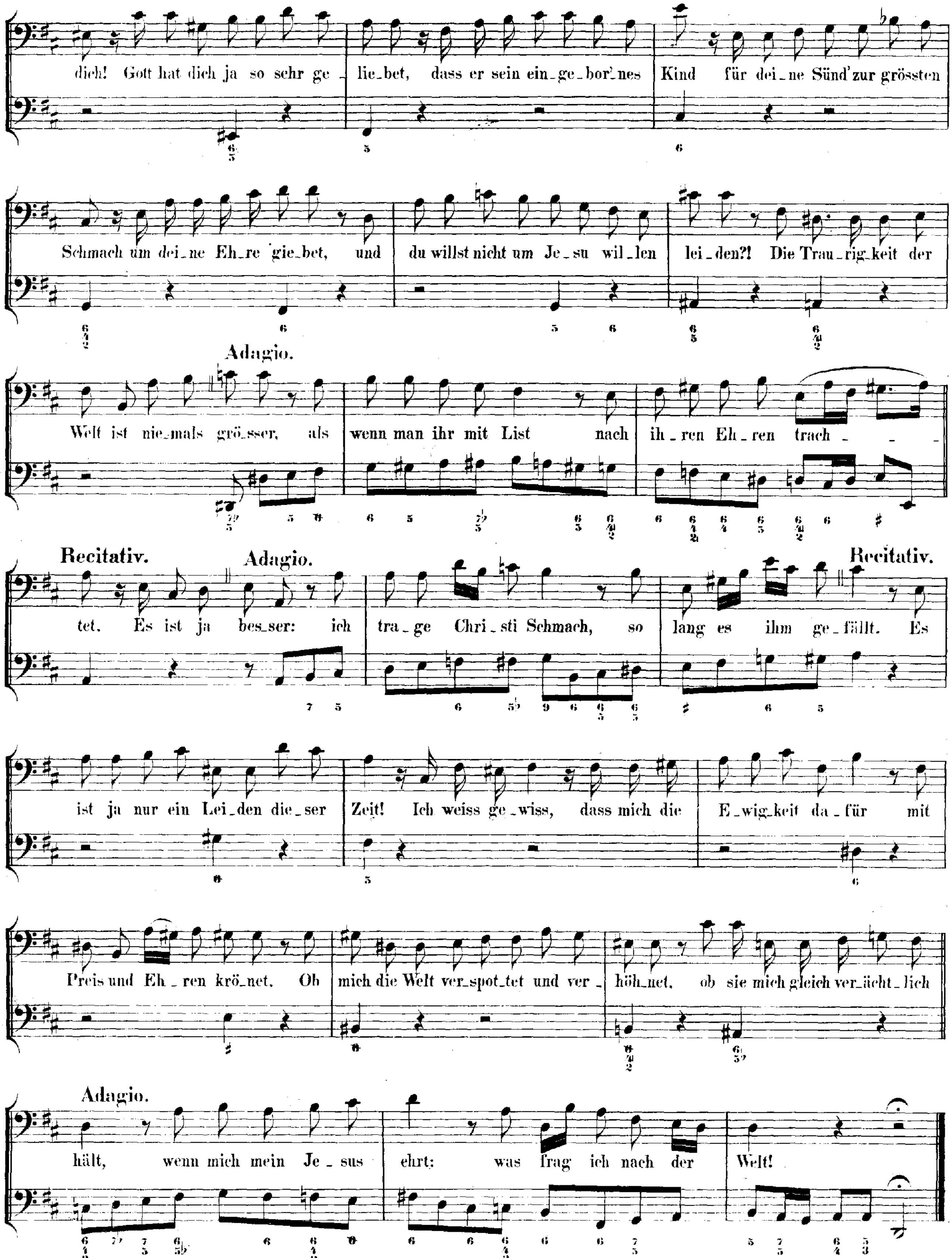

Adagio.
Je_sus. Je _ sus soll al_ lein, Je _ sus,
Je_sus soll al_lein mei_ner See_le Reichthum sein, mei_ner See_le Reich _ thum sein, Je _
_ sus, Je _ _ sus soll al _ lein meiner See_le Reich _ _ _ _ _ thum sein.
Be _ thör _ _ _ _ _ _
_ _ te Welt, be _ thör _ _ te Welt, be_thör _ _ _ te___Welt,

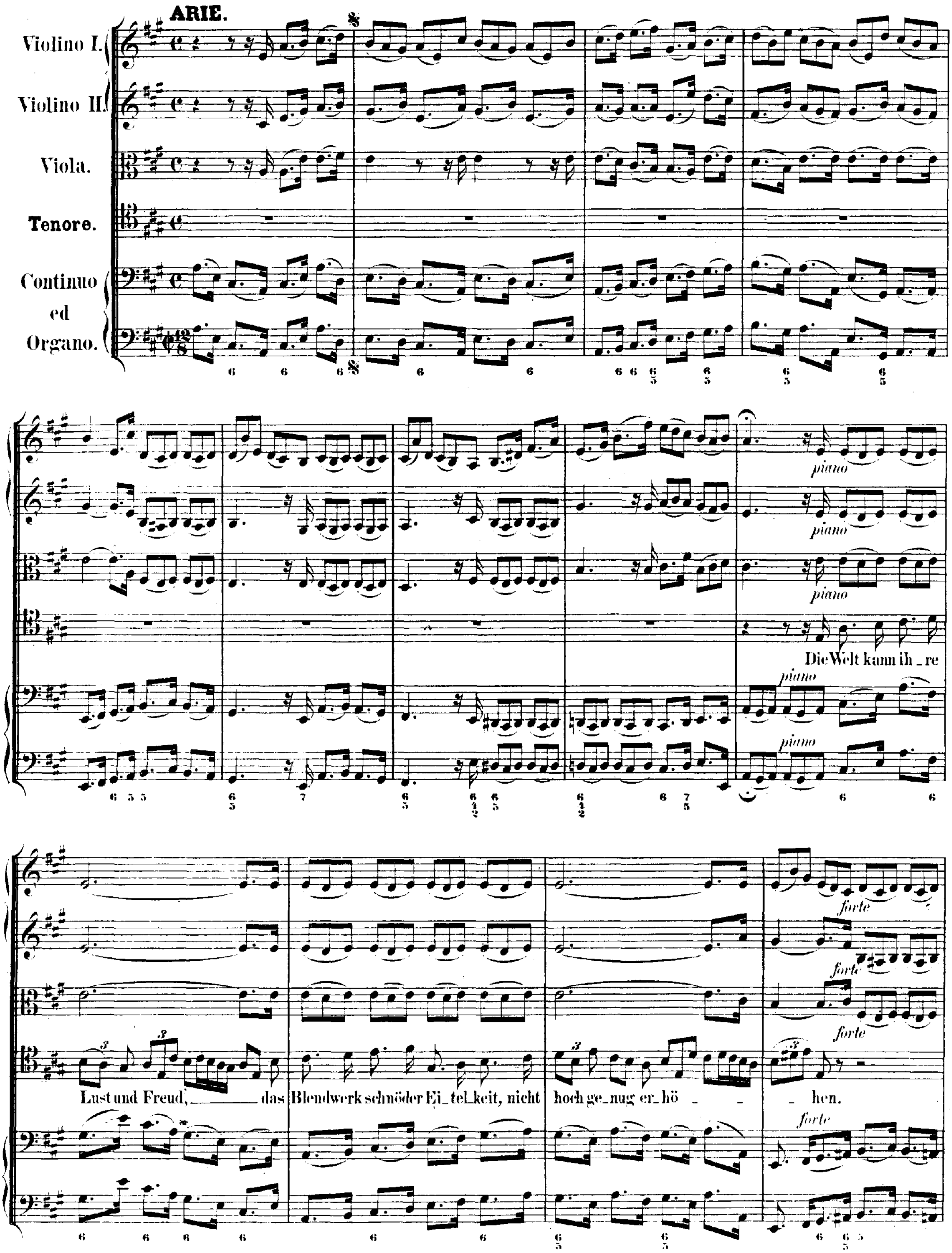


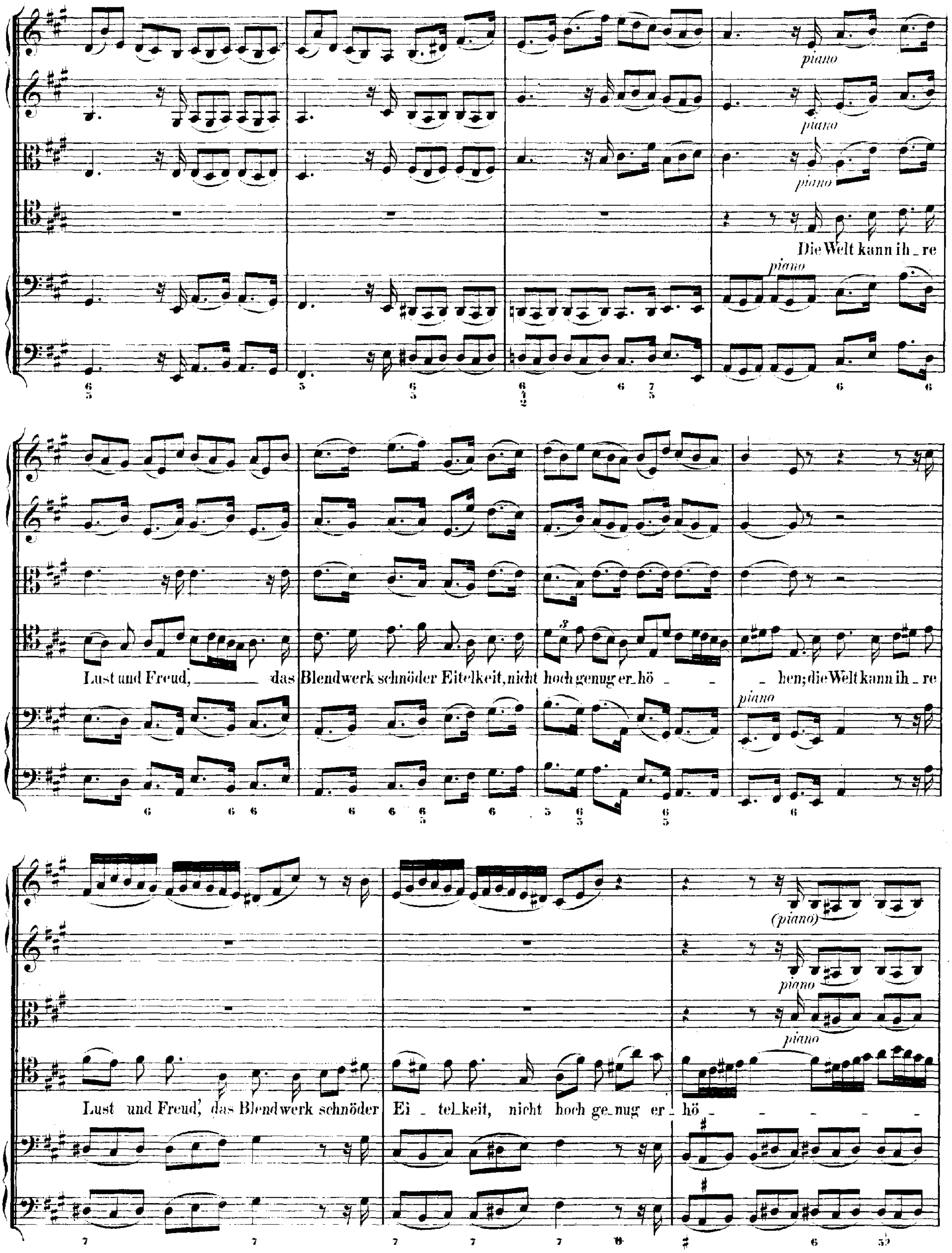
Recitativ und Choral.

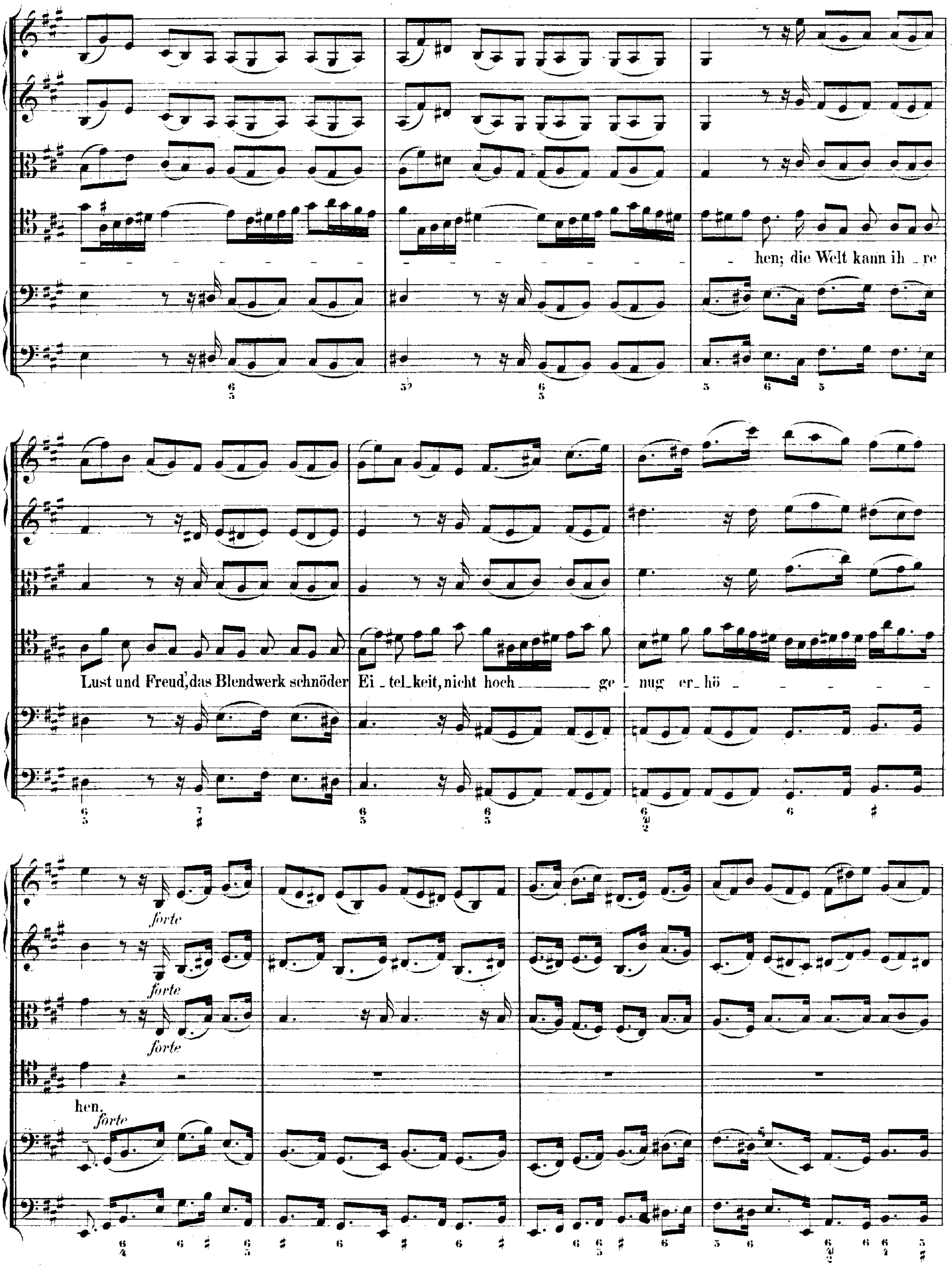
(Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ in veränderter Weise.)

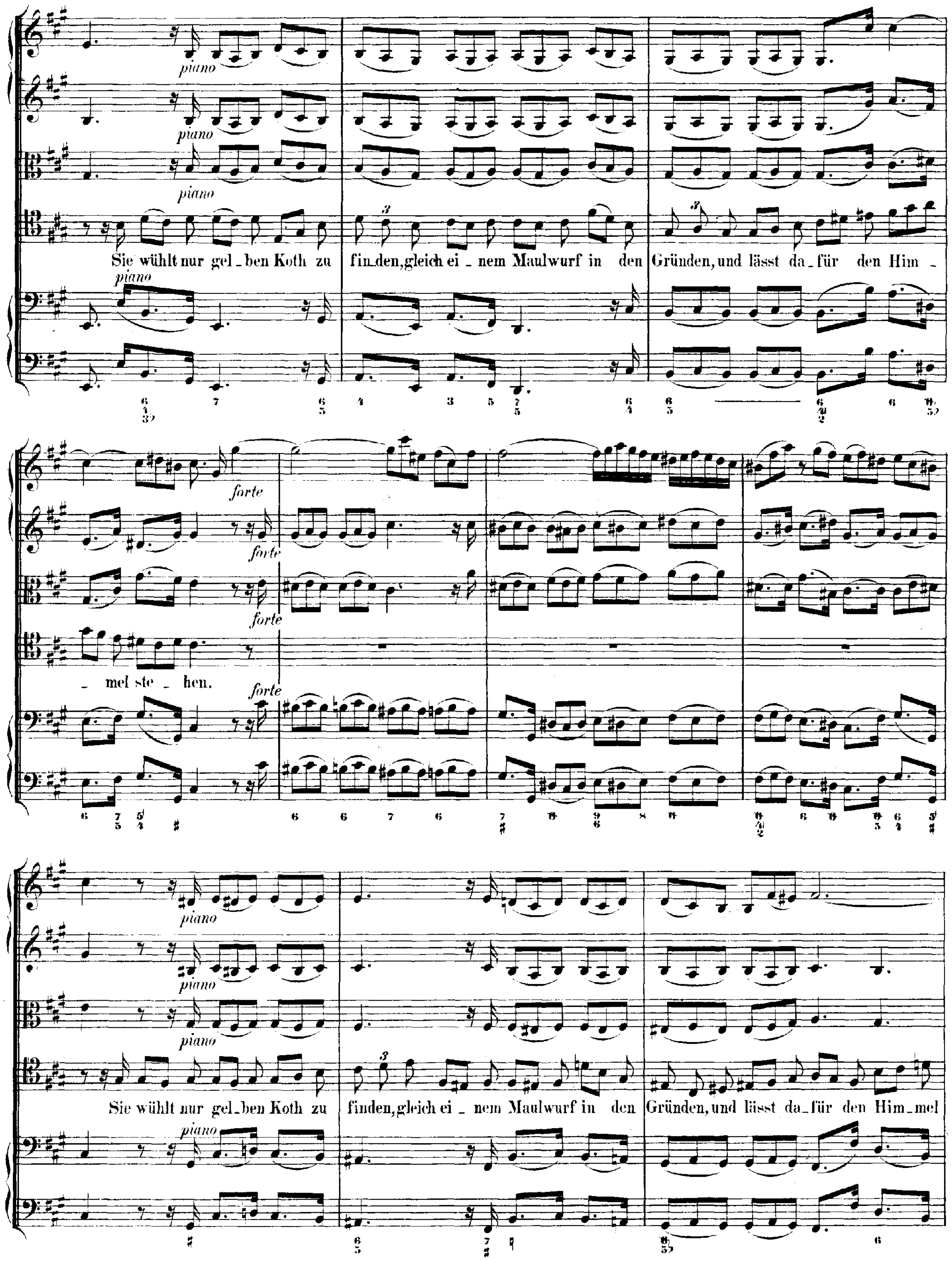


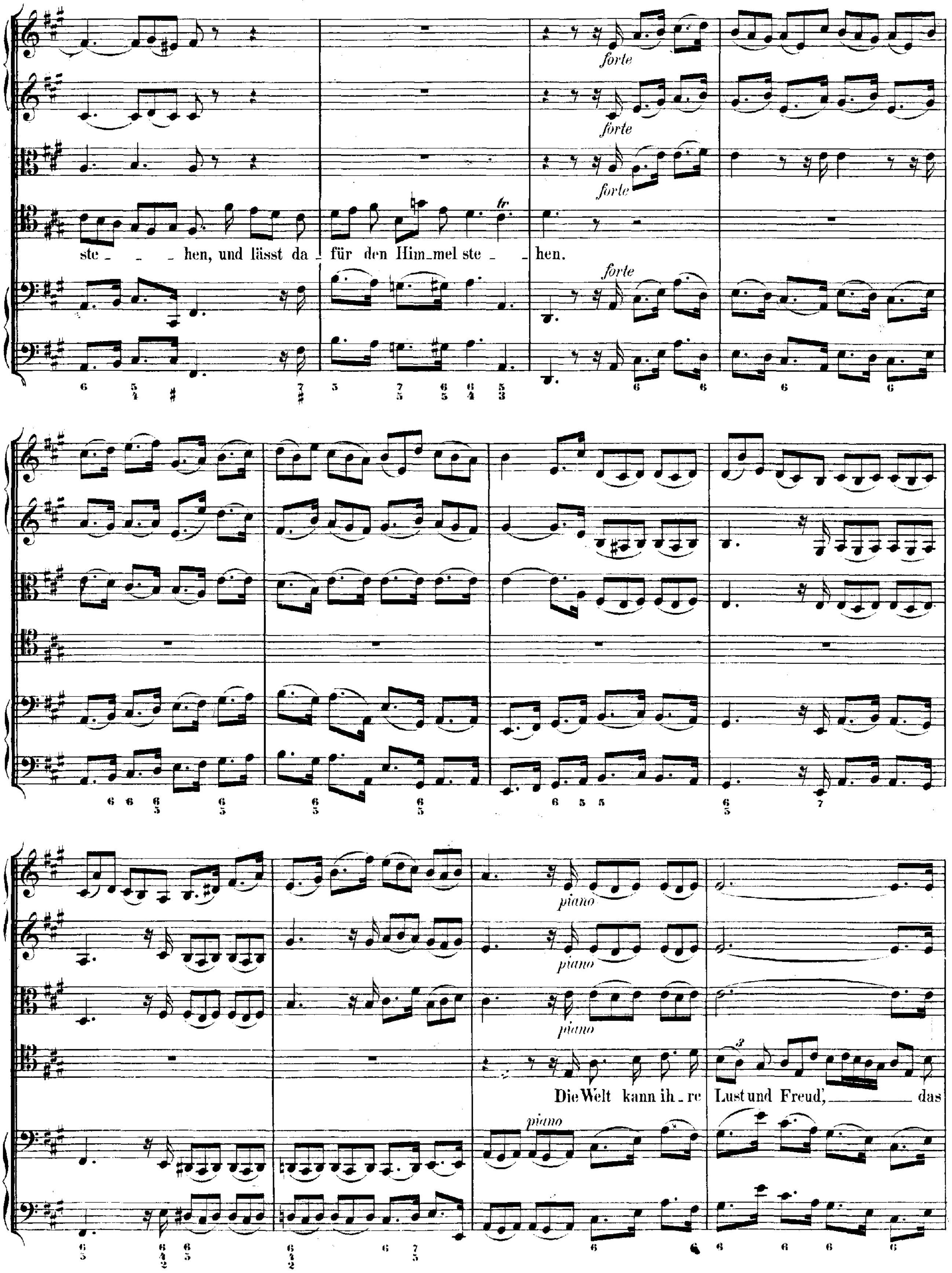

dich! Gott hat dich ja so sehr ge - lie_bet, dass er sein ein_ge_bor'_nes Kind für dei_ne Sünd' zur grössten
Schmach um dei_ne Eh_re gie_bet, und du willst nicht um Je_su wil_len lei_den?! Die Trau_rig_keit der
Adagio.
Welt ist nie_mals grö_sser, als wenn man ihr mit List nach ih_ren Eh_ren trach - - -
Recitativ.
Adagio.
Recitativ.
tet. Es ist ja bes_ser: ich tra_ge Chri_sti Schmach, so lang es ihm ge_fällt. Es
ist ja nur ein Lei_den die_ser Zeit! Ich weiss ge_wiss, dass mich die E_wig_keit da_für mit
Preis und Eh_ren krö_net. Ob mich die Welt ver_spot_tet und ver - höh_net, ob sie mich gleich ver_ächt_lich
Adagio.
hält, wenn mich mein Je_sus ehrt: was frag ich nach der Welt!


ARIE.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo ed Organo.
piano
forte
Die Welt kann ih_re Lust und Freud', das Blendwerk schnöder Ei_tel_keit, nicht hoch ge_nug er_hö_ _ _hen.

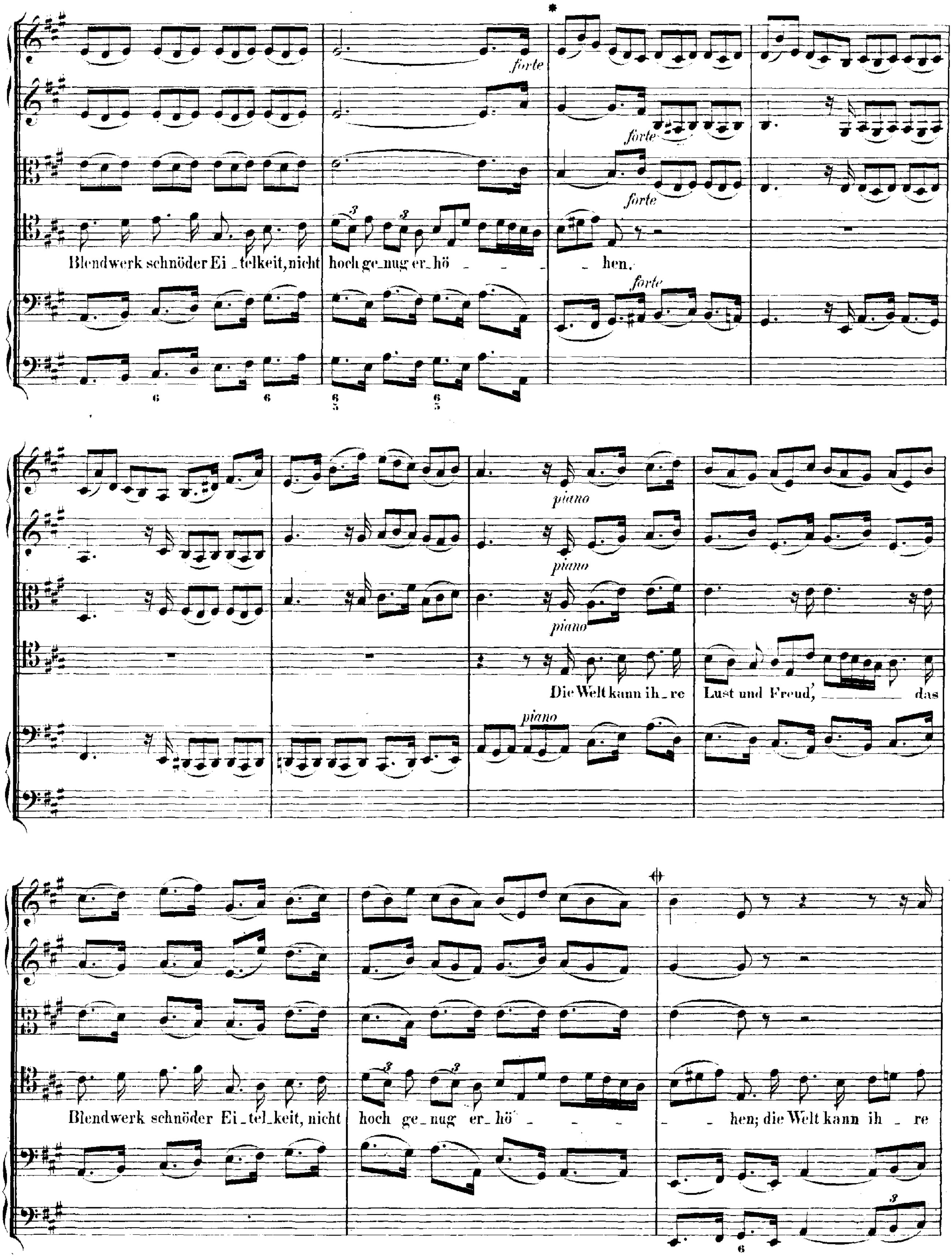

piano
Die Welt kann ih_re
Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Eitelkeit, nicht hoch genug er_hö _ _ hen; die Welt kann ih_re
piano
Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Ei_tel_keit, nicht hoch ge_nug er_hö
(piano)
piano


hen; die Welt kann ih _ re
Lust und Freud, das Blendwerk schnöder
Ei_tel_keit, nicht hoch ___ ge _ nug er_hö _
forte
forte
forte
hen.
forte

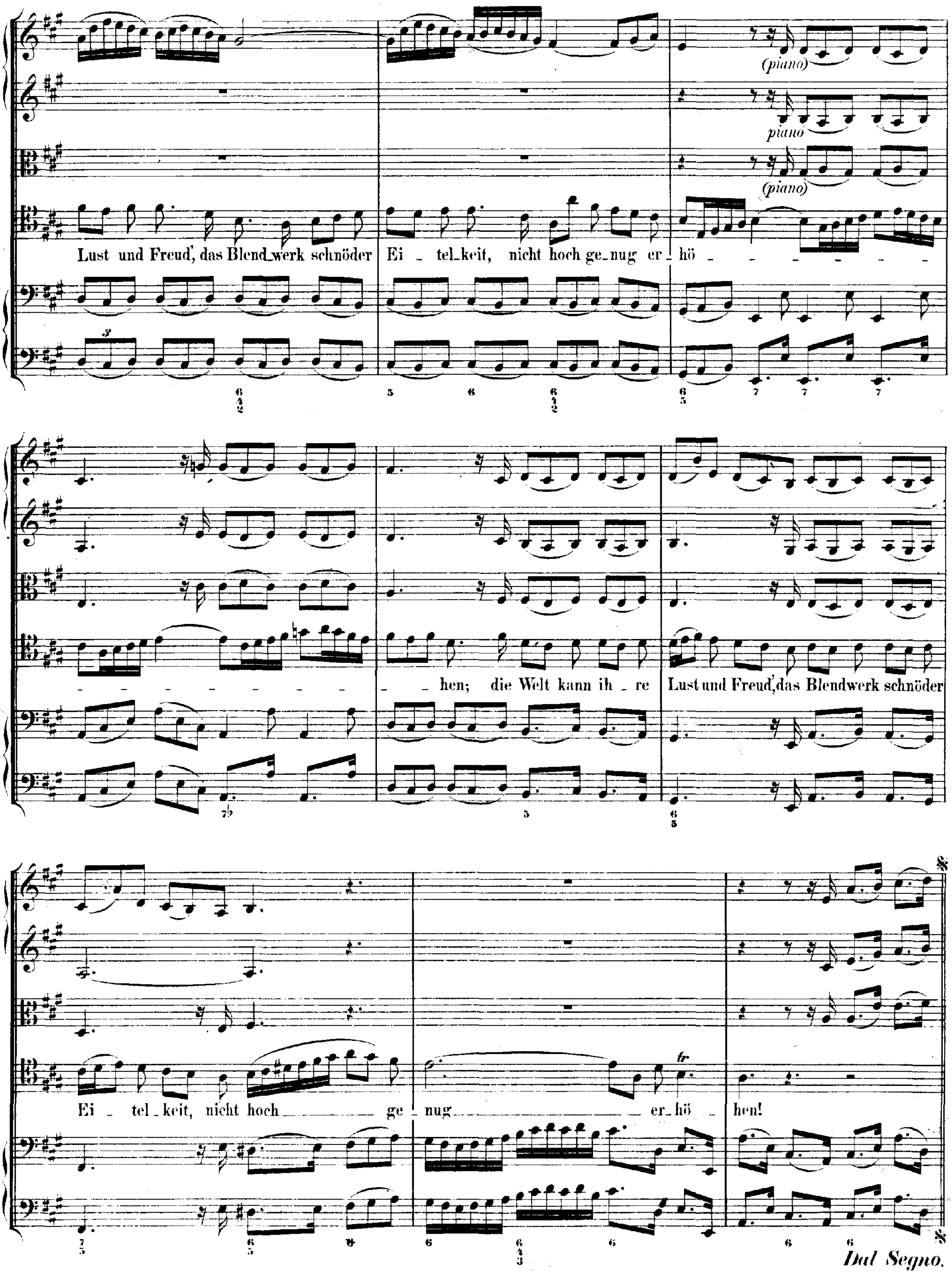

piano
Sie wühlt nur gel_ben Koth zu fin_den, gleich ei_nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da_für den Him_mel ste_hen.
forte
Sie wühlt nur gel_ben Koth zu finden, gleich ei_nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da_für den Him_mel

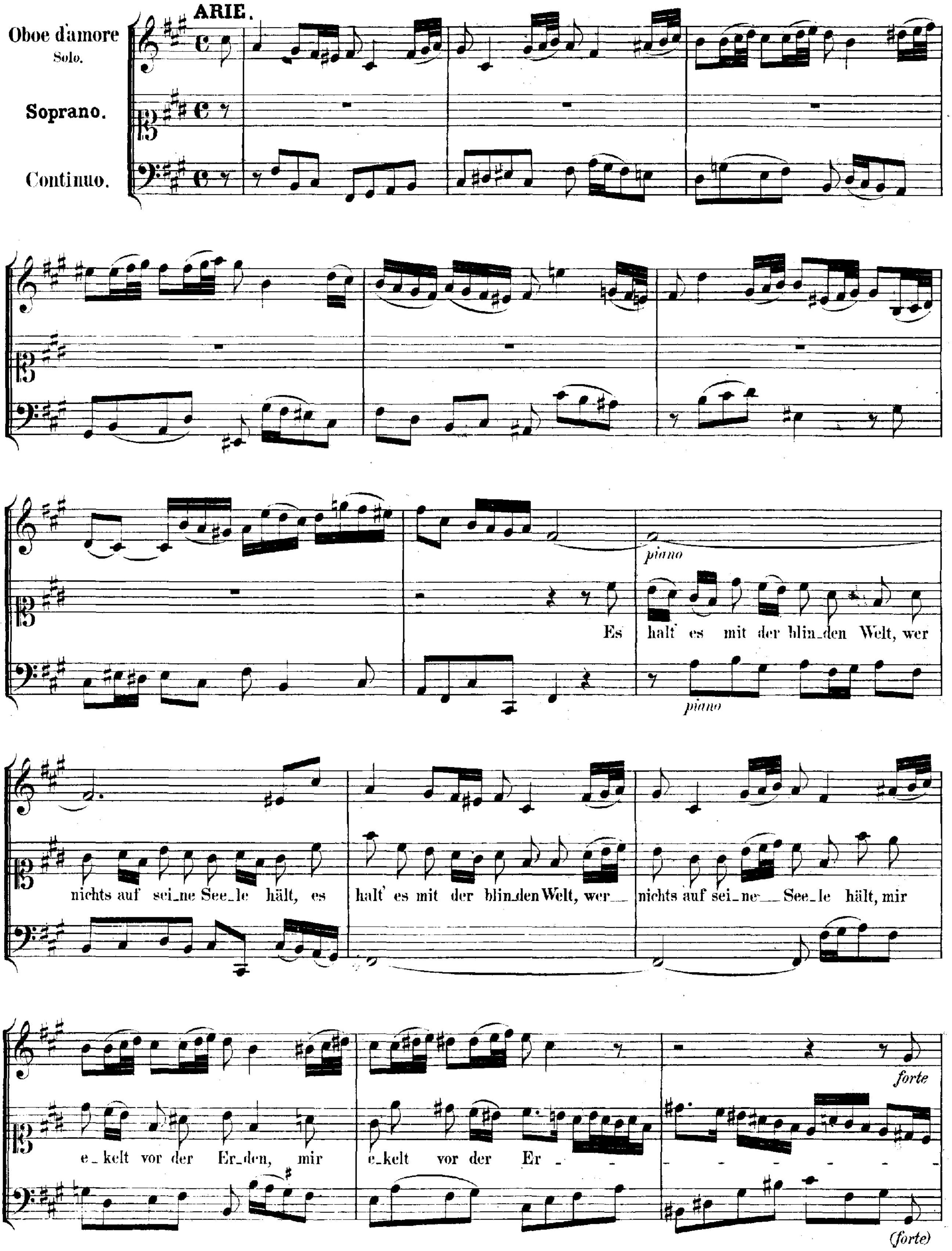


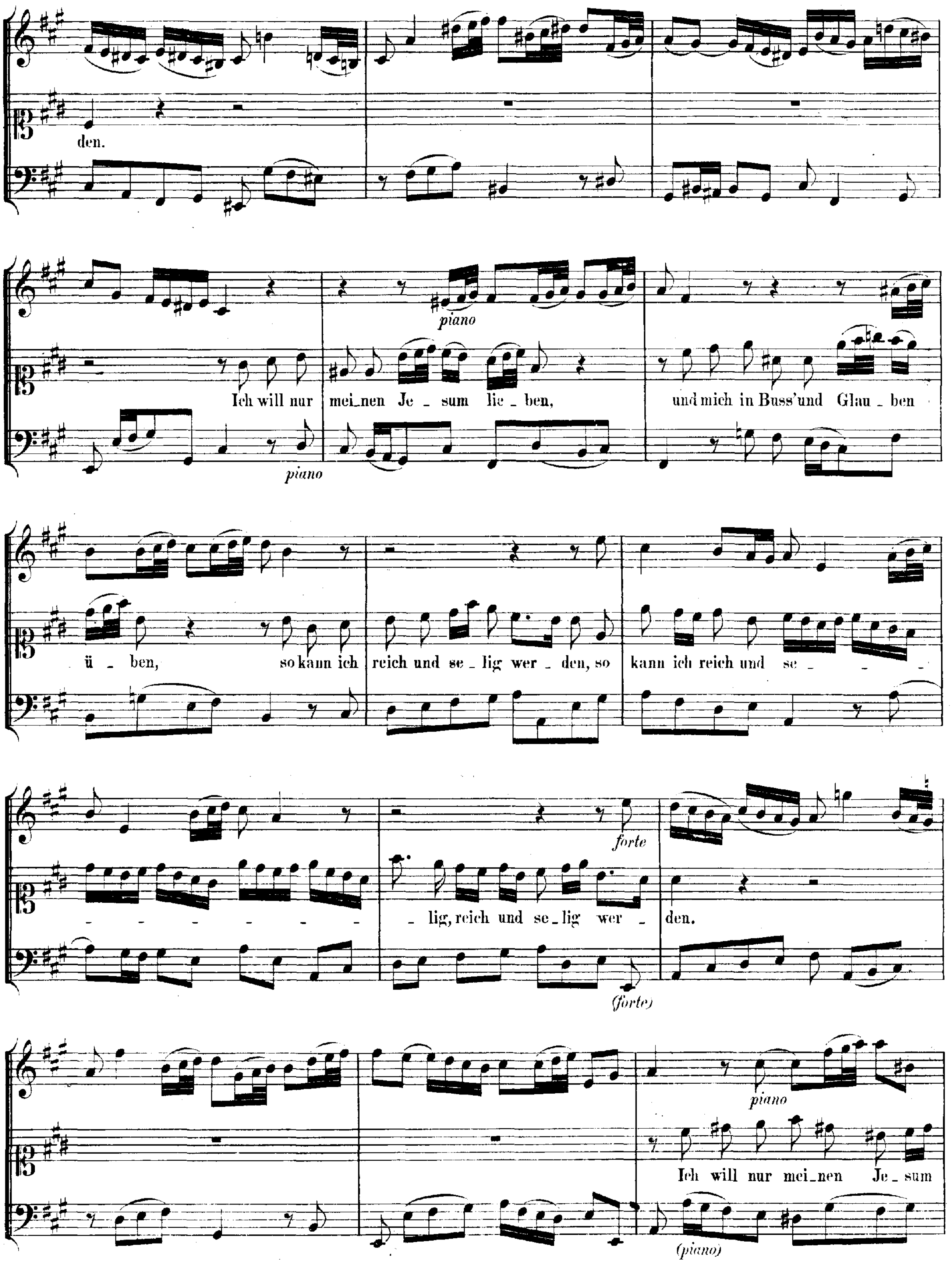
forte
forte
forte
ste _ _ hen, und lässt da _ für den Him_mel ste _ _ hen.
forte
piano
piano
piano
Die Welt kann ih_re Lust und Freud', _ das
piano

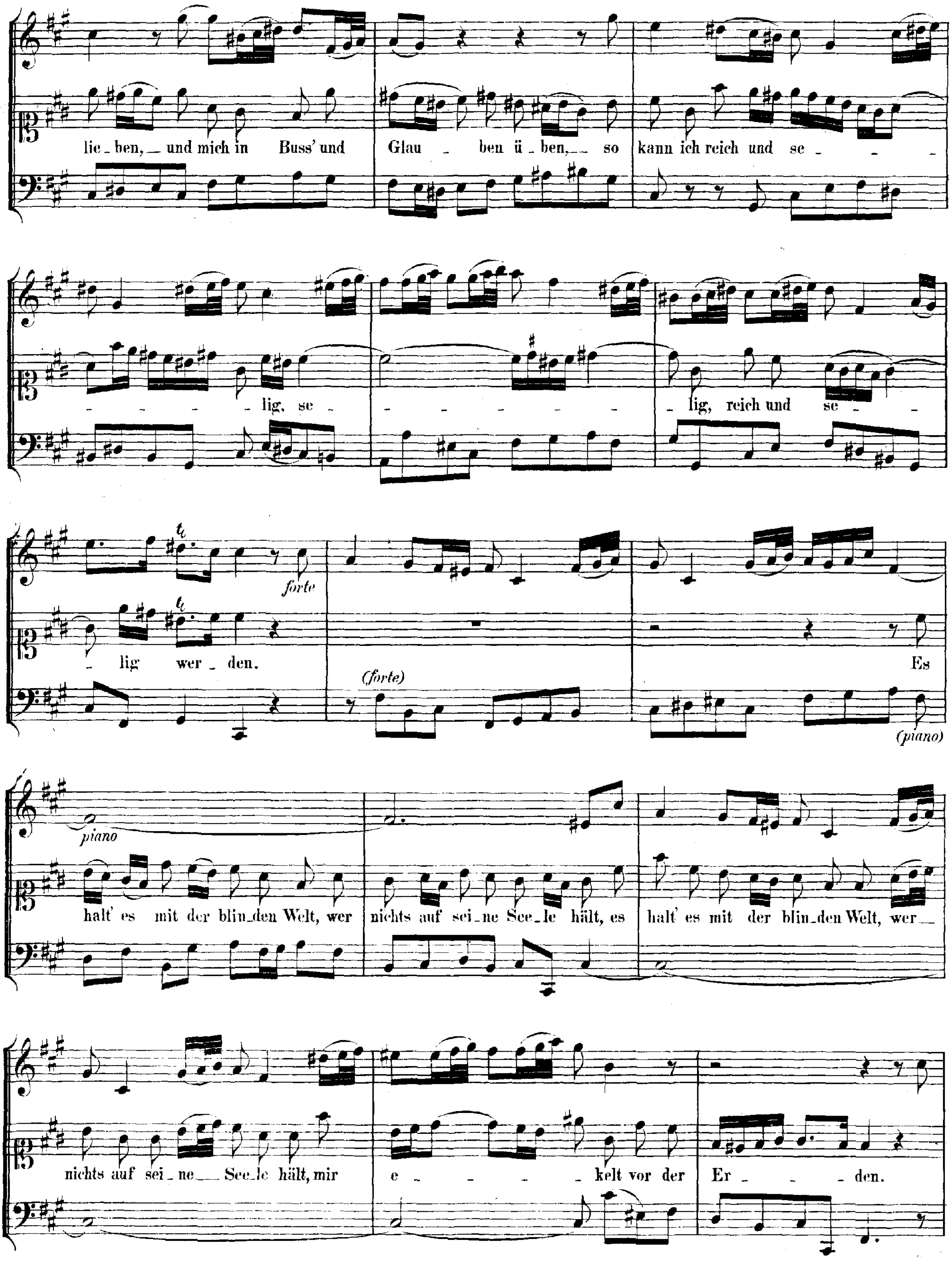


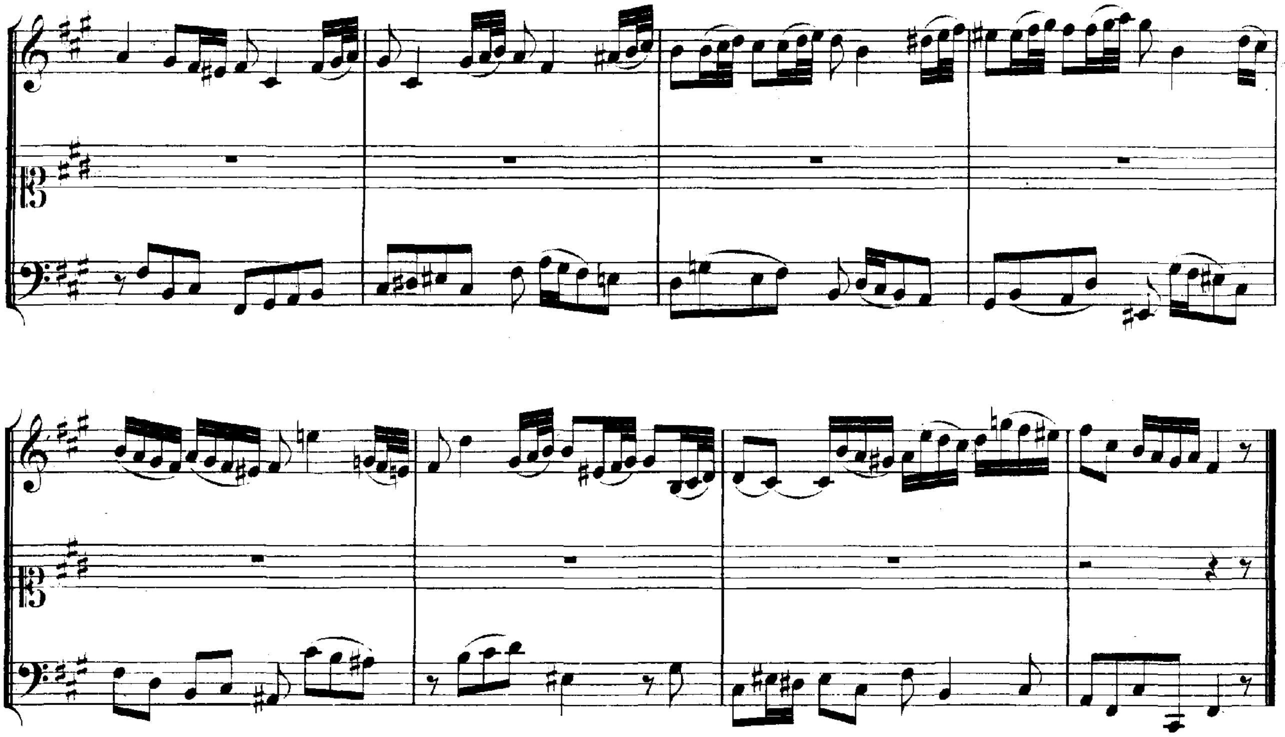
* Kürzung in der autographen Orgelstimme bis zum Zeichen ⊕


(piano)
piano
(piano)
Lust und Freud', das Blend-werk schnöder Ei - tel-keit, nicht hoch ge-nug er - hö - - - - - - -
- - - - - - - - - hen; die Welt kann ih - re Lust und Freud', das Blendwerk schnöder
Ei - tel-keit, nicht hoch ge - nug er-hö - hen!
Dal Segno.

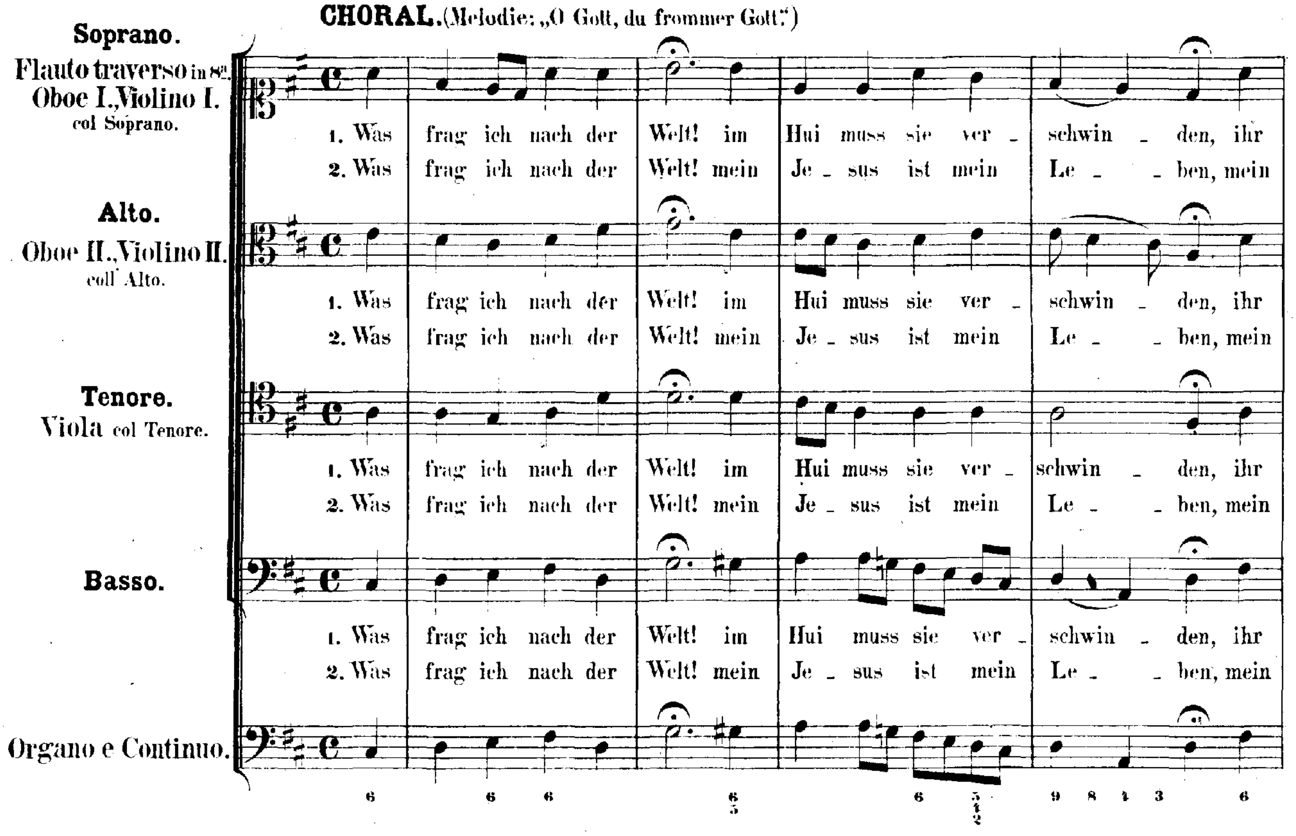

ARIE.
Oboe d'amore
Solo.
Soprano.
Continuo.
piano
Es
halt' es mit der blin_den Welt, wer
piano
nichts auf sei_ne See_le hält, es
halt' es mit der blin_den Welt, wer_
nichts auf sei_ne_ See_le hält, mir
e_kelt vor der Er_den, mir
e_kelt vor der Er_ - - -
forte
(forte)

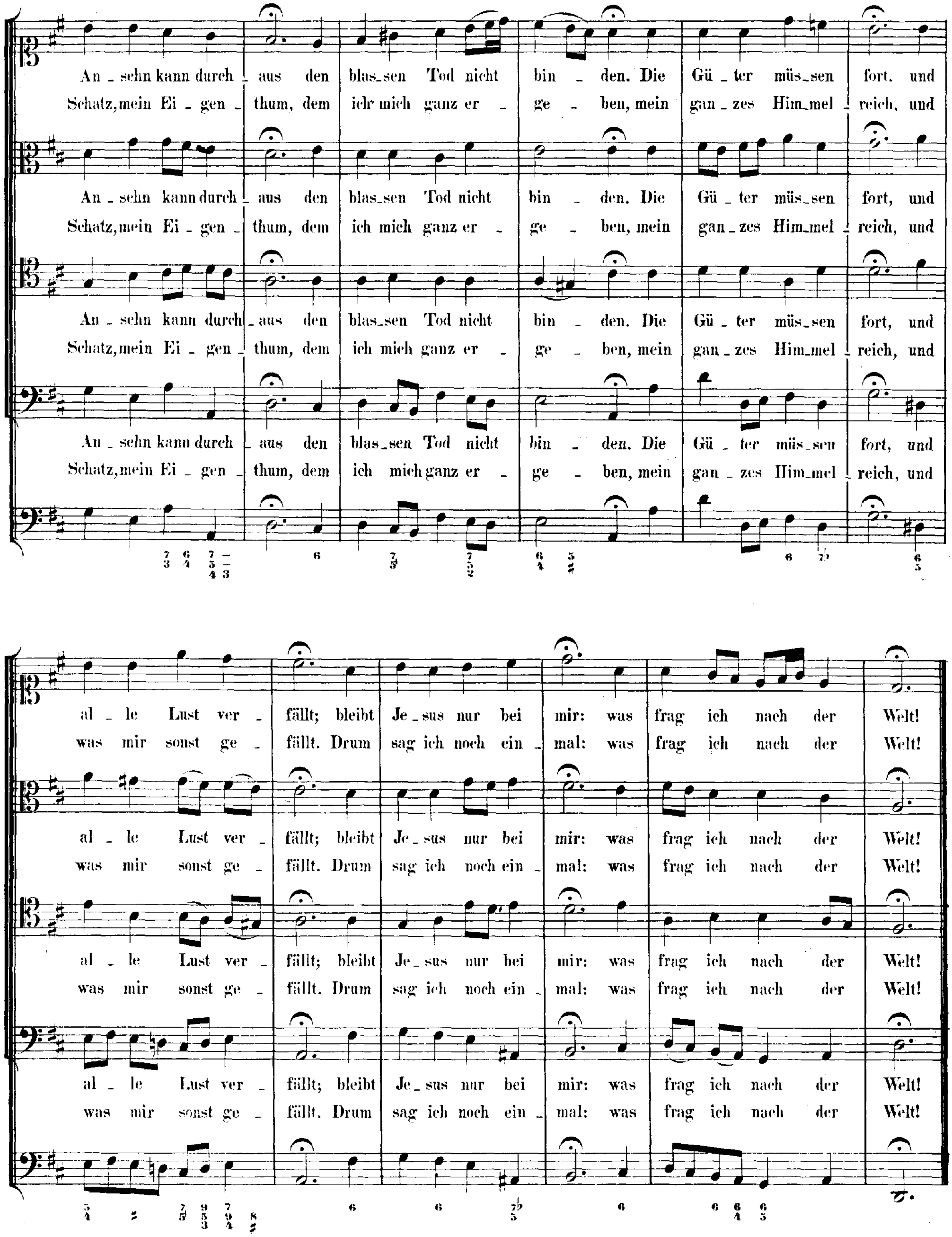

den.
piano
Ich will nur
mei_nen Je_sum lie_ben,
und mich in Buss'und Glau_ben
ü_ben,
so kann ich
reich und se_lig wer_den, so
kann ich reich und se_
lig, reich und se_lig wer_
den.
forte
(forte)
piano
Ich will nur mei_nen Je_sum
(piano)


lie_ben,_ und mich in Buss' und Glau _ ben ü _ ben,_ so kann ich reich und se _ - - -
- - - - lig, se _ - - - - - - - - lig, reich und se _ -
_ lig werden. Es
forte
(forte)
(piano)
piano
halt' es mit der blin_den Welt, wer nichts auf sei_ne See_le hält, es halt' es mit der blin_den Welt, wer_
nichts auf sei_ne_ See_le hält, mir e _ - - - - _ kelt vor der Er _ - - den.



CHORAL. (Melodie: „O Gott, du frommer Gott.")




An _ sehn kann durch _ aus den blas_sen Tod nicht bin _ den. Die Gü _ ter müs_sen fort, und
Schatz, mein Ei _ gen _ thum, dem ich mich ganz er _ ge _ ben, mein gan _ zes Him_mel _ reich, und
An _ sehn kann durch _ aus den blas_sen Tod nicht bin _ den. Die Gü _ ter müs_sen fort, und
Schatz, mein Ei _ gen _ thum, dem ich mich ganz er _ ge _ ben, mein gan _ zes Him_mel _ reich, und
An _ sehn kann durch _ aus den blas_sen Tod nicht bin _ den. Die Gü _ ter müs_sen fort, und
Schatz, mein Ei _ gen _ thum, dem ich mich ganz er _ ge _ ben, mein gan _ zes Him_mel _ reich, und
An _ sehn kann durch _ aus den blas_sen Tod nicht bin _ den. Die Gü _ ter müs_sen fort, und
Schatz, mein Ei _ gen _ thum, dem ich mich ganz er _ ge _ ben, mein gan _ zes Him_mel _ reich, und
al _ le Lust ver _ fällt; bleibt Je _ sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge _ fällt. Drum sag ich noch ein _ mal: was frag ich nach der Welt!
al _ le Lust ver _ fällt; bleibt Je _ sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge _ fällt. Drum sag ich noch ein _ mal: was frag ich nach der Welt!
al _ le Lust ver _ fällt; bleibt Je _ sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge _ fällt. Drum sag ich noch ein _ mal: was frag ich nach der Welt!
al _ le Lust ver _ fällt; bleibt Je _ sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge _ fällt. Drum sag ich noch ein _ mal: was frag ich nach der Welt!

Cantate

Am sechzehnten Sonntage nach Trinitatis

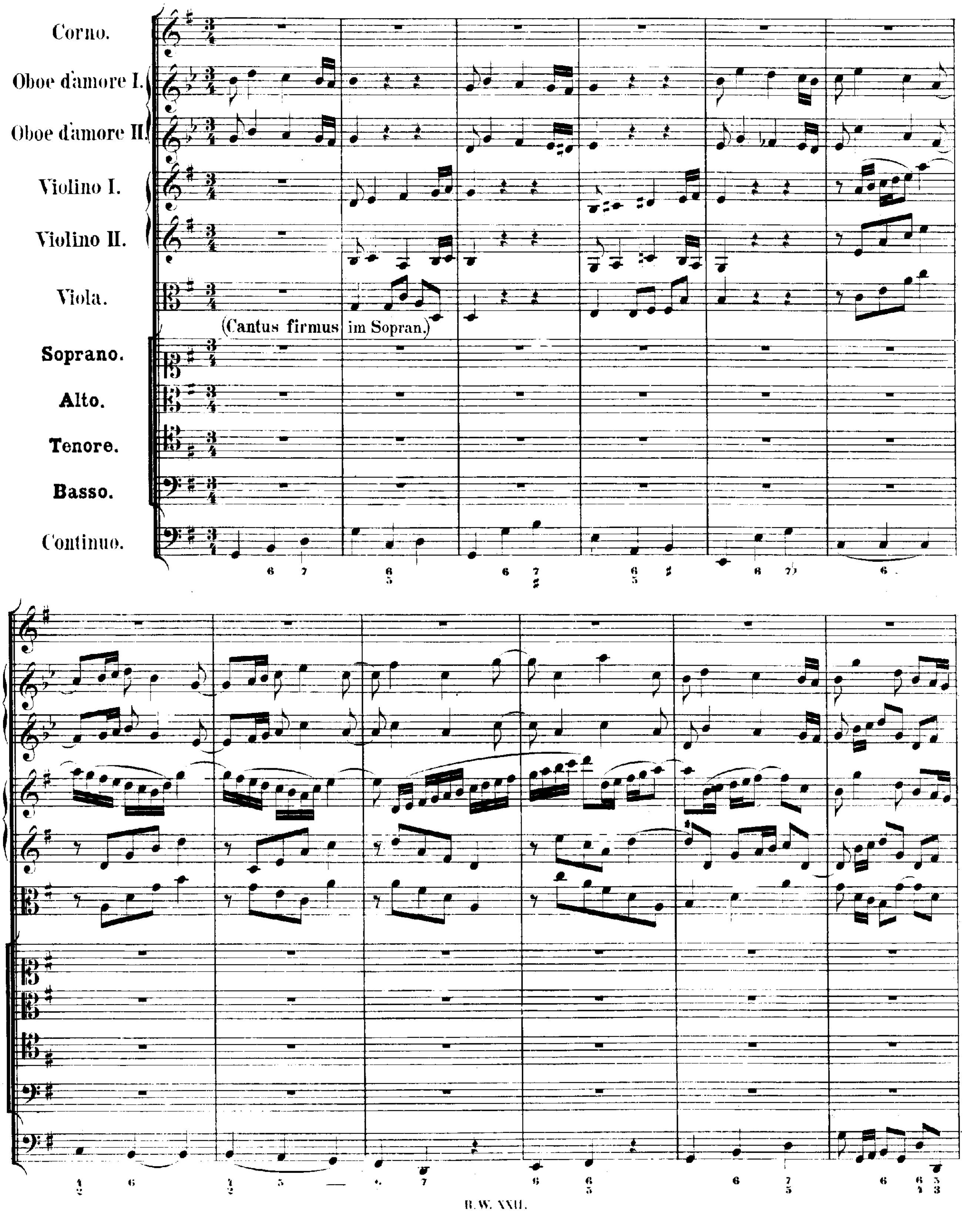
„Christus, der ist mein Leben"

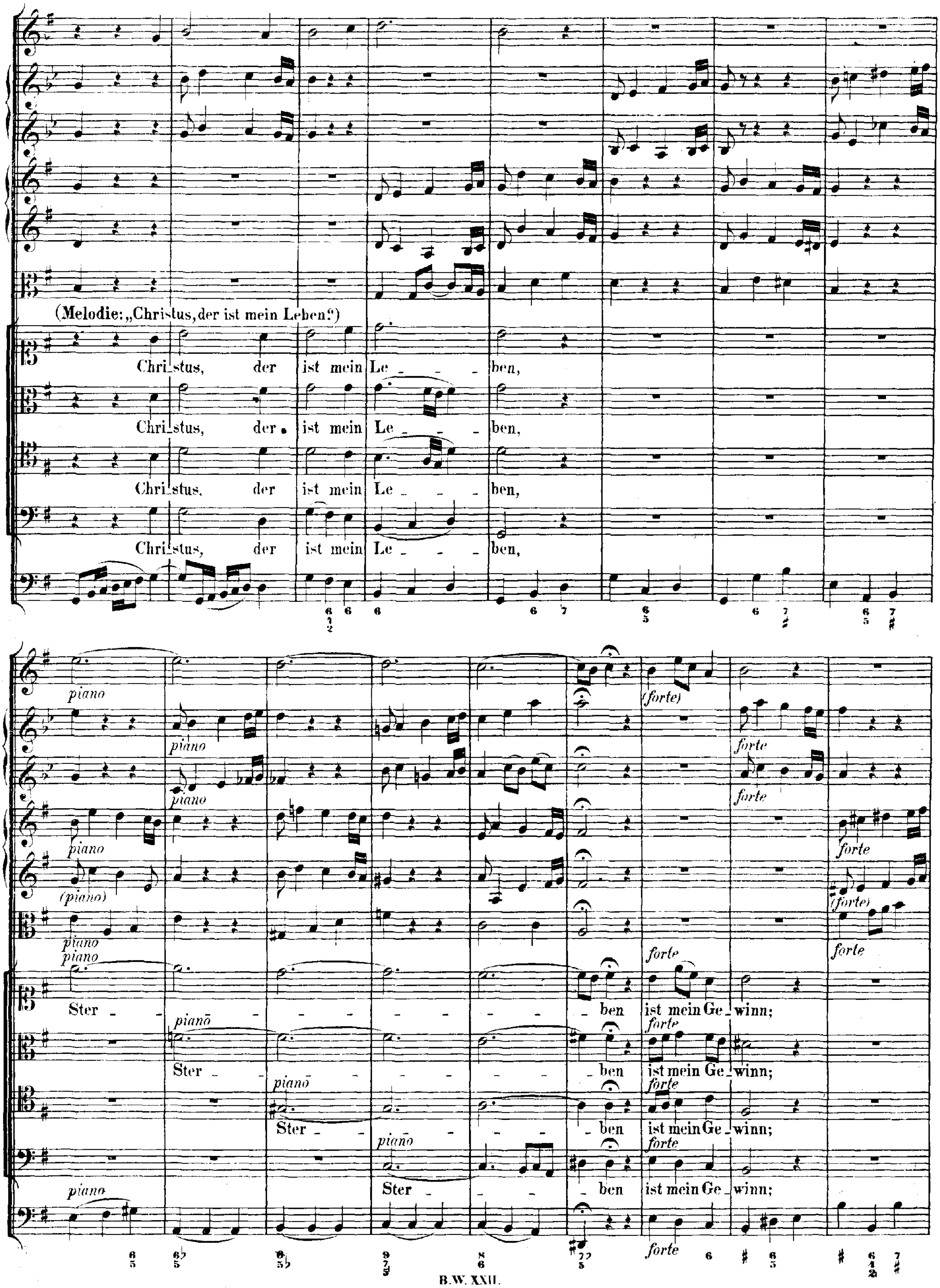
mit Benutzung der Melodien und einzelner Verse
von vier verschiedenen Kirchenliedern.

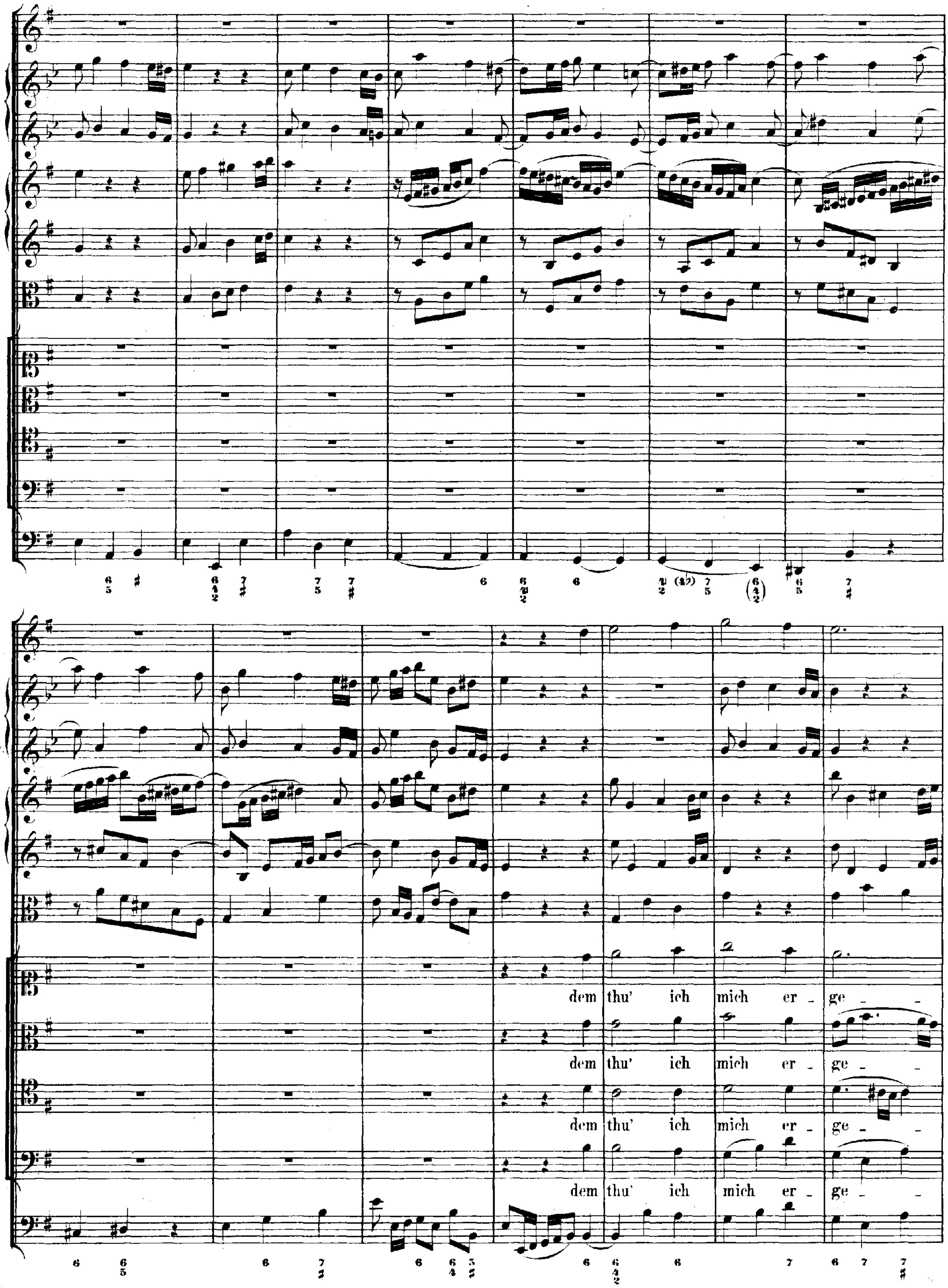
Nº 95.

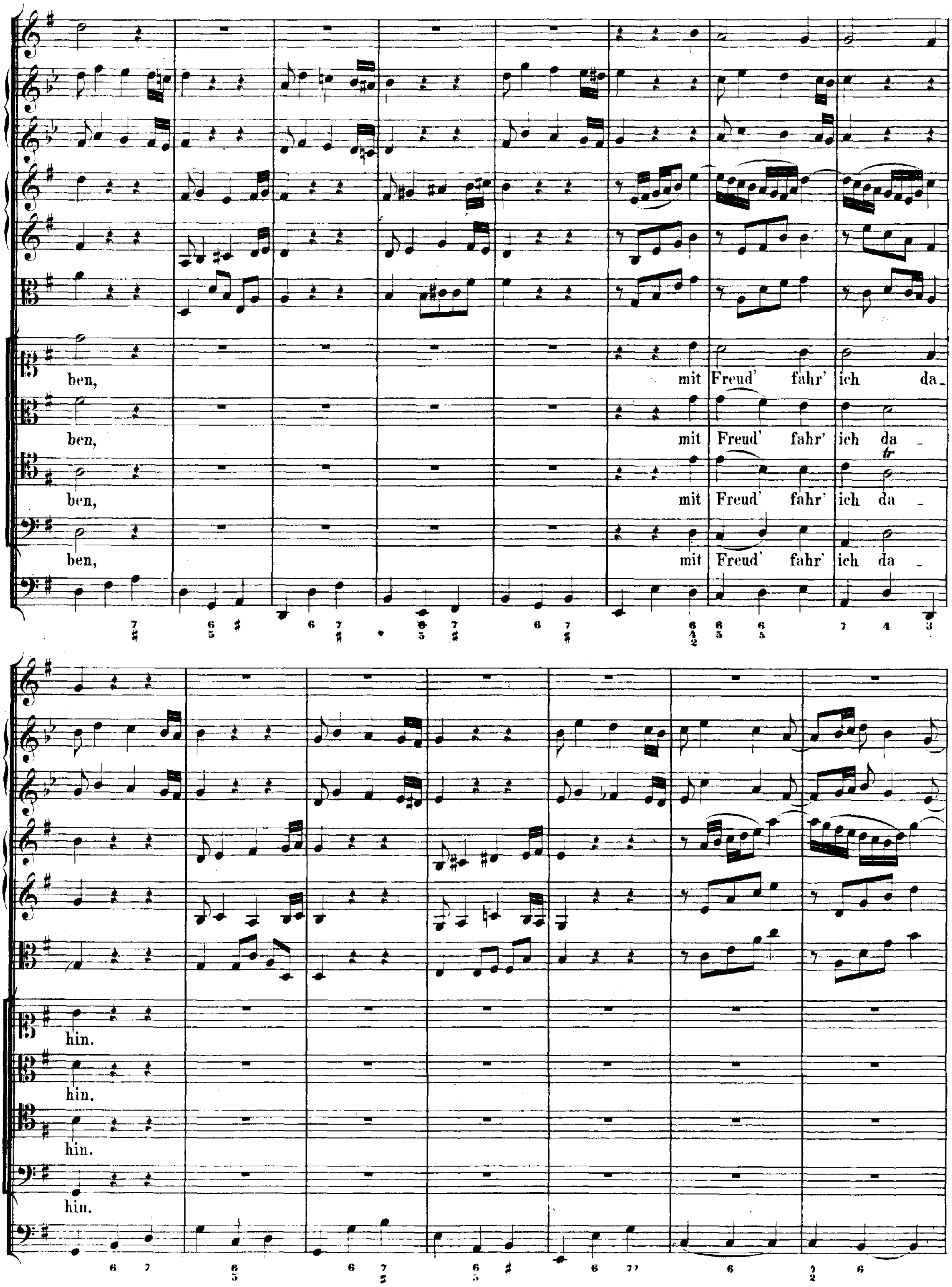
Dominica 16 post Trinitatis.

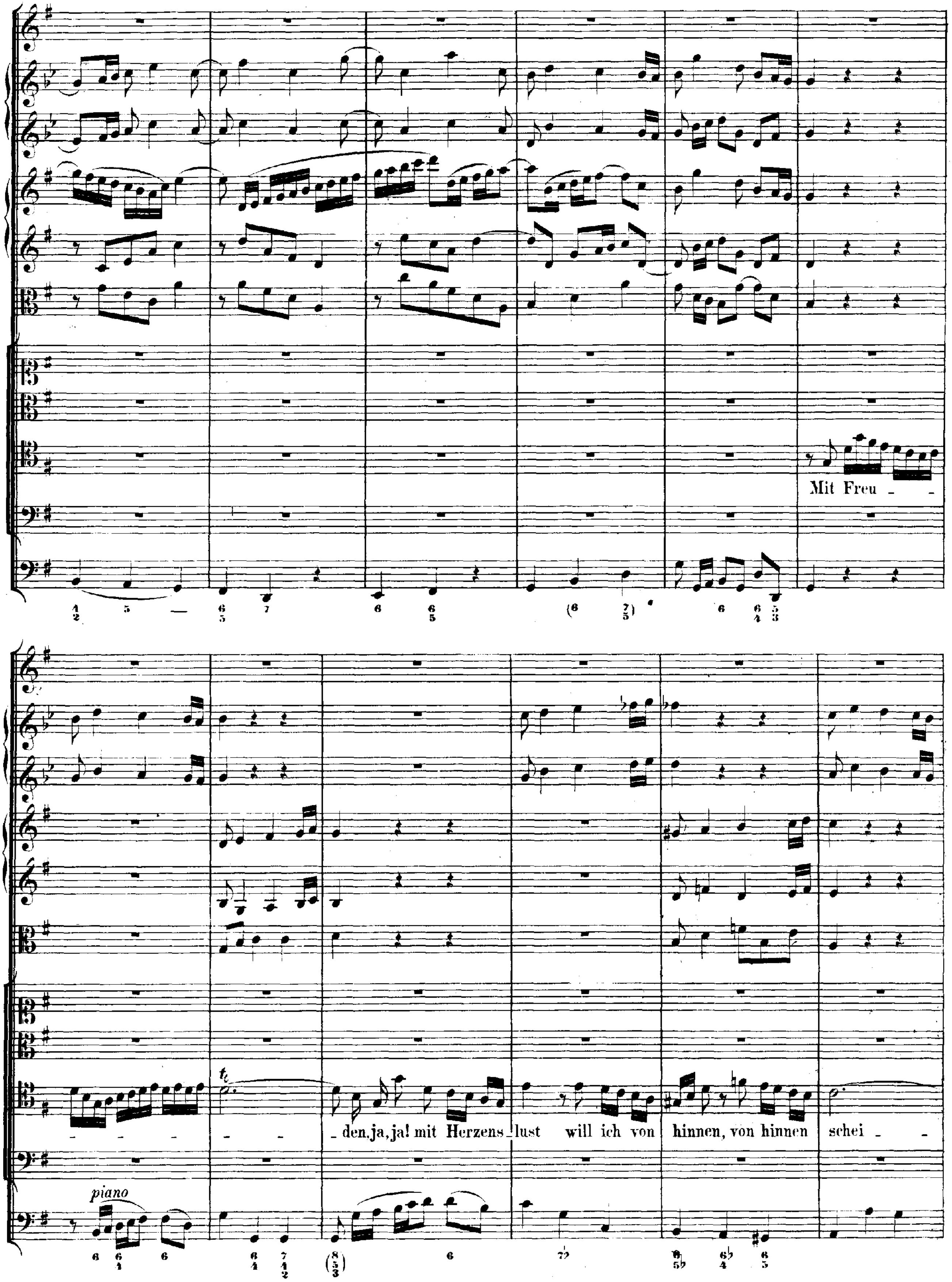
„Christus, der ist mein Leben."

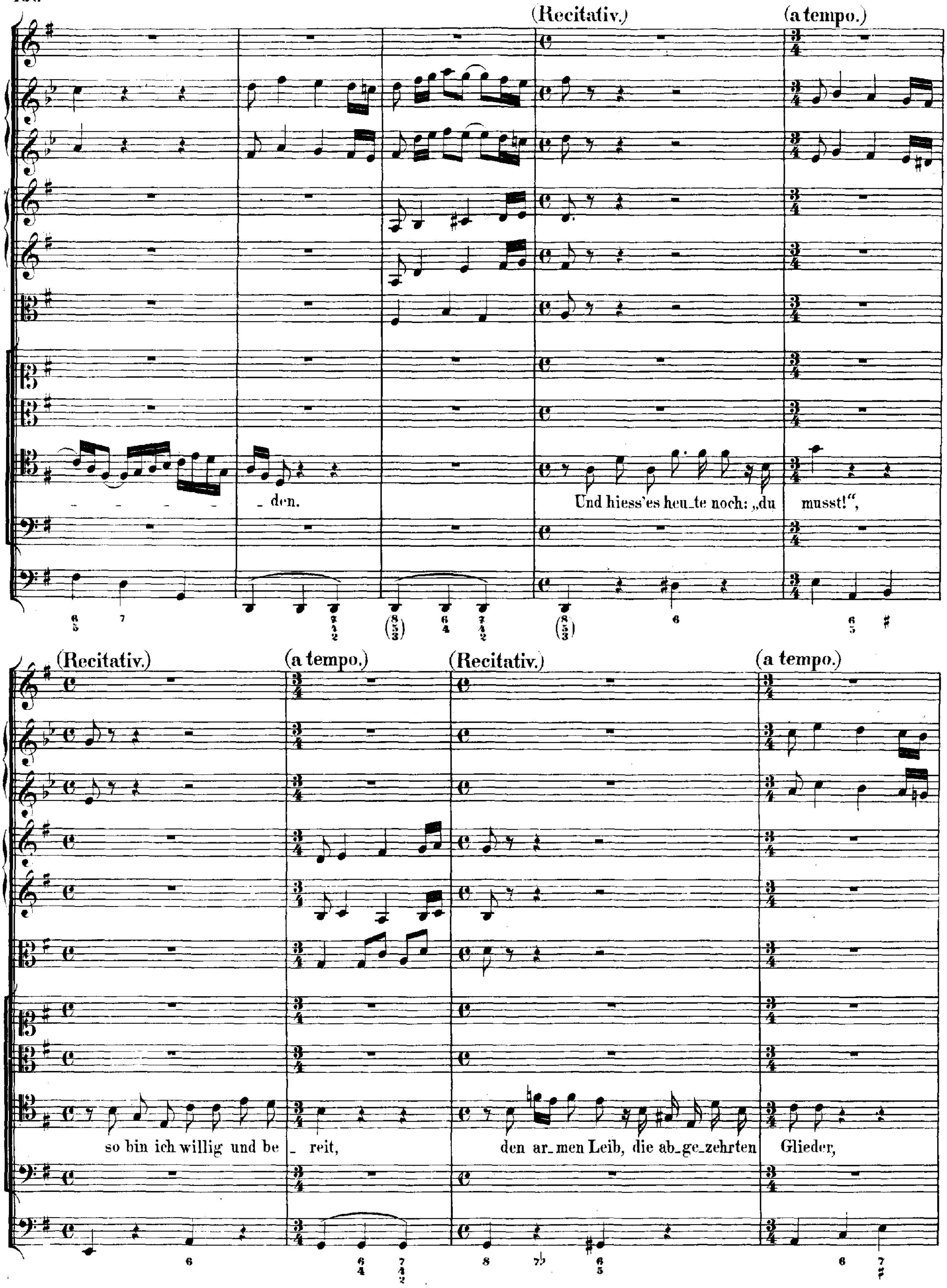


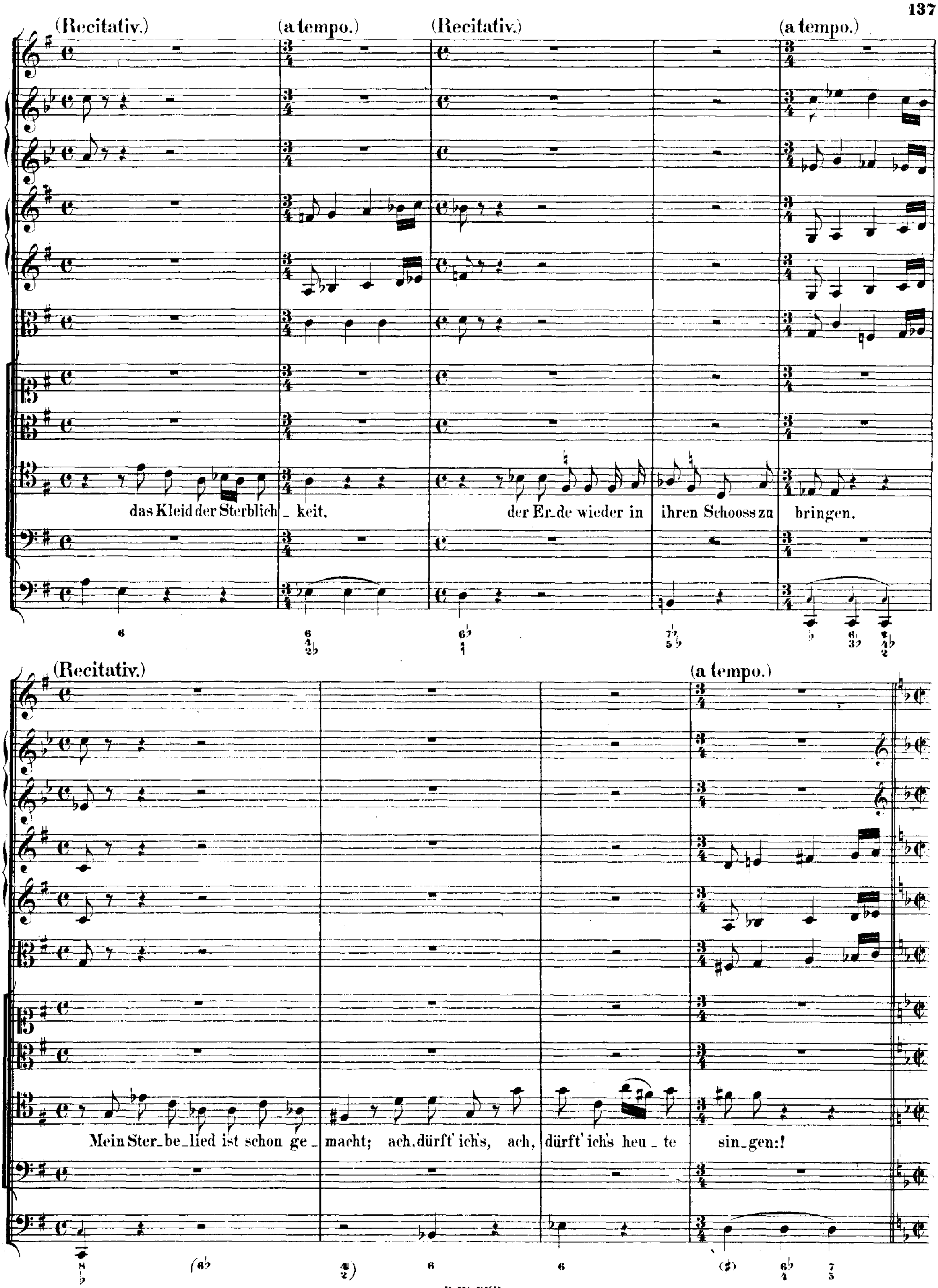

(Melodie: „Christus, der ist mein Leben.")
Christus, der ist mein Leben,
Christus, der ist mein Leben,
Christus, der ist mein Leben,
Christus, der ist mein Leben,
piano
forte
Sterben ist mein Gewinn;
Sterben ist mein Gewinn;
Sterben ist mein Gewinn;
Sterben ist mein Gewinn;

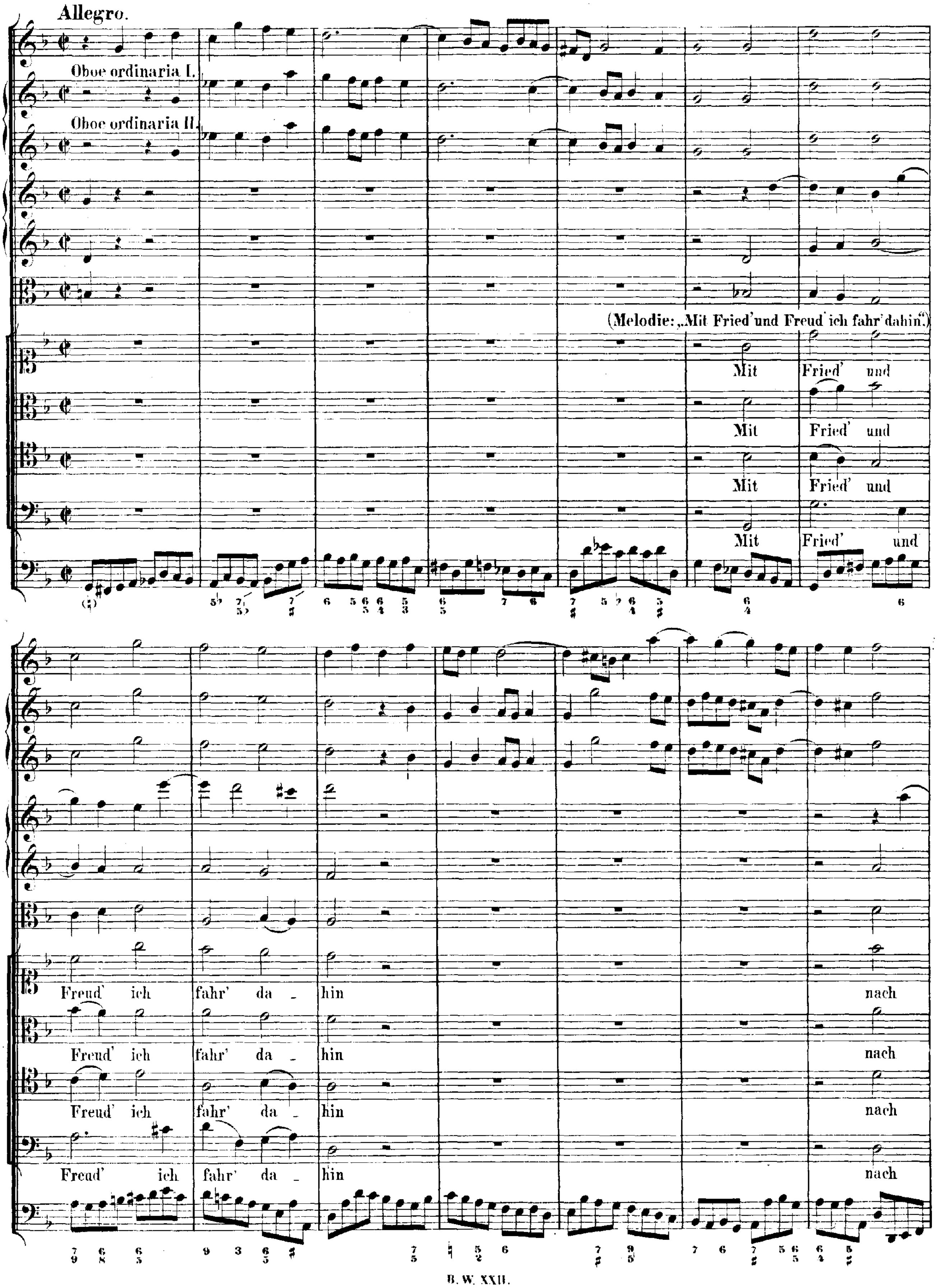

dem thu' ich mich er - ge -
dem thu' ich mich er - ge -
dem thu' ich mich er - ge -
dem thu' ich mich er - ge -

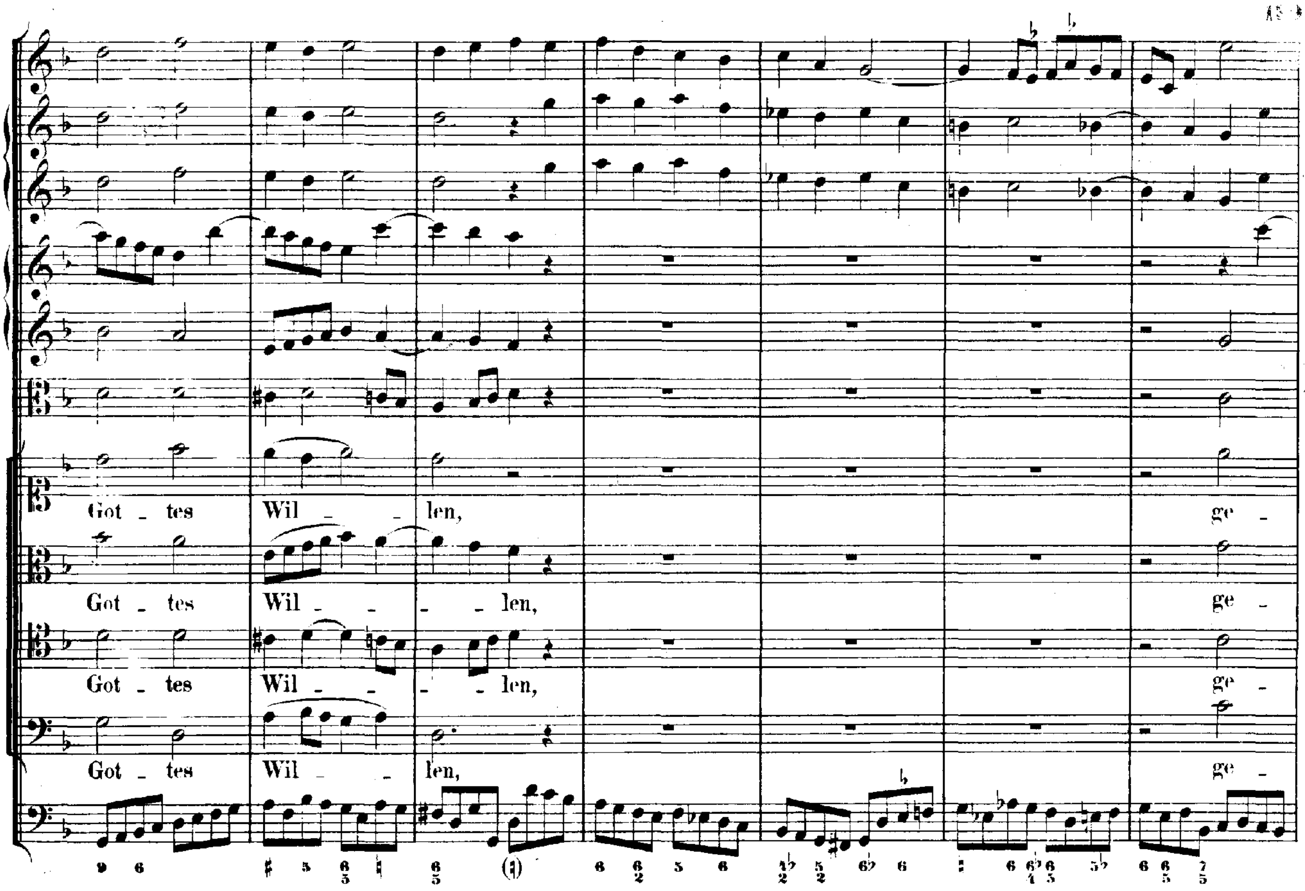

ben, mit Freud' fahr' ich da_
ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -
hin.
hin.
hin.
hin.

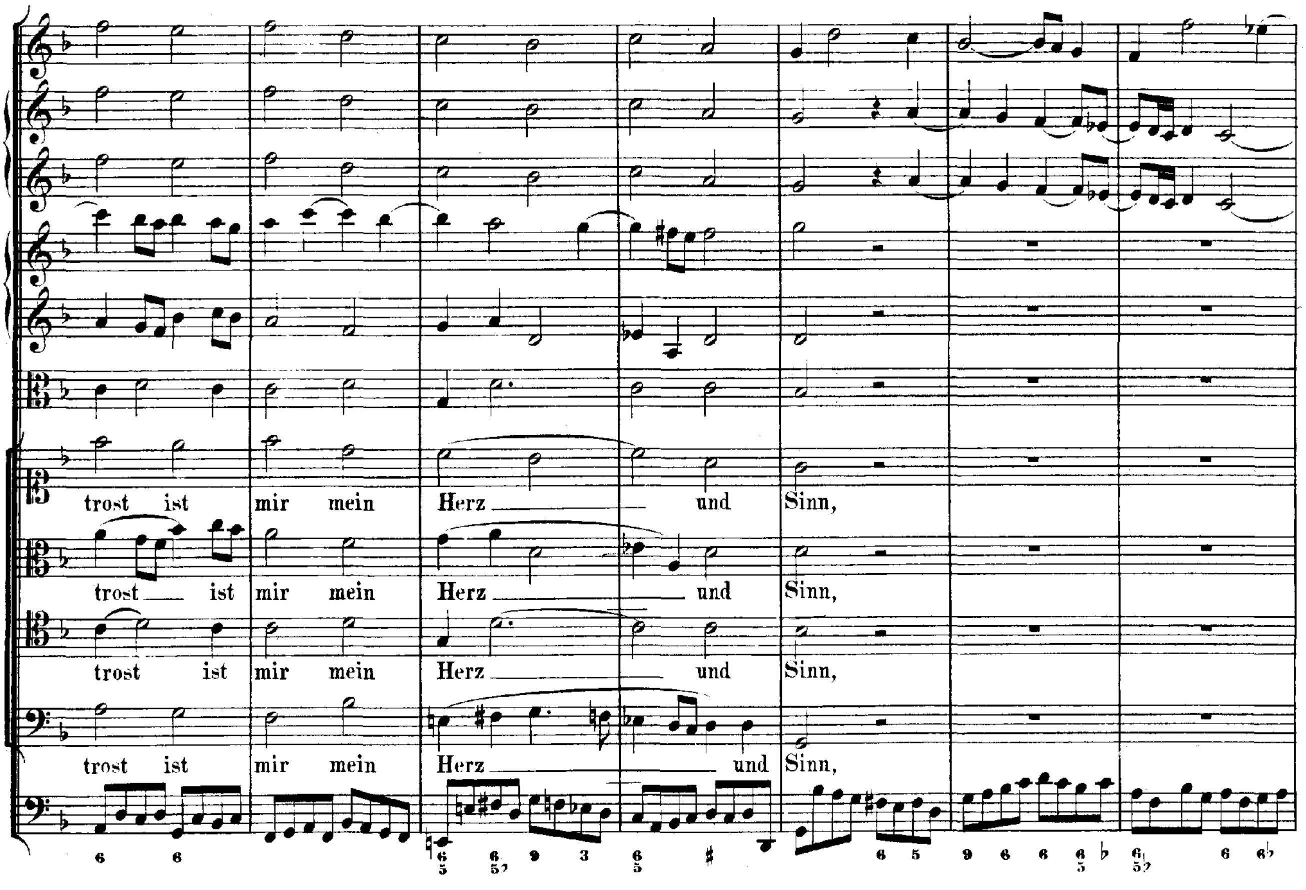

Mit Freu -
piano
den, ja, ja! mit Herzens lust will ich von hinnen, von hinnen schei -

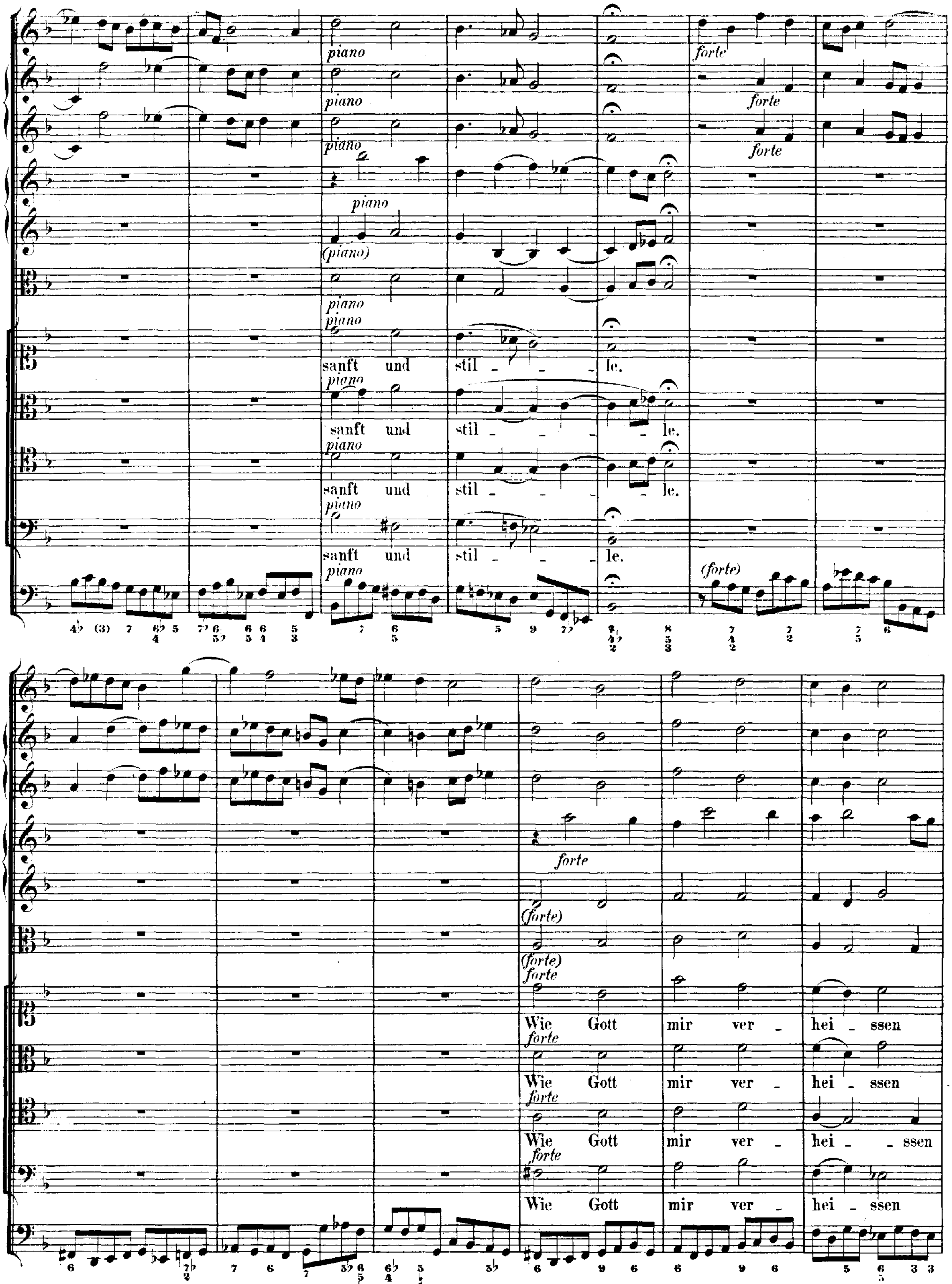

(Recitativ.)
(a tempo.)
_ den.
Und hiess'es heu_te noch: „du
musst!“,
(Recitativ.)
(a tempo.)
(Recitativ.)
(a tempo.)
so bin ich willig und be
_ reit,
den ar_men Leib, die ab_ge_zehrten
Glieder,

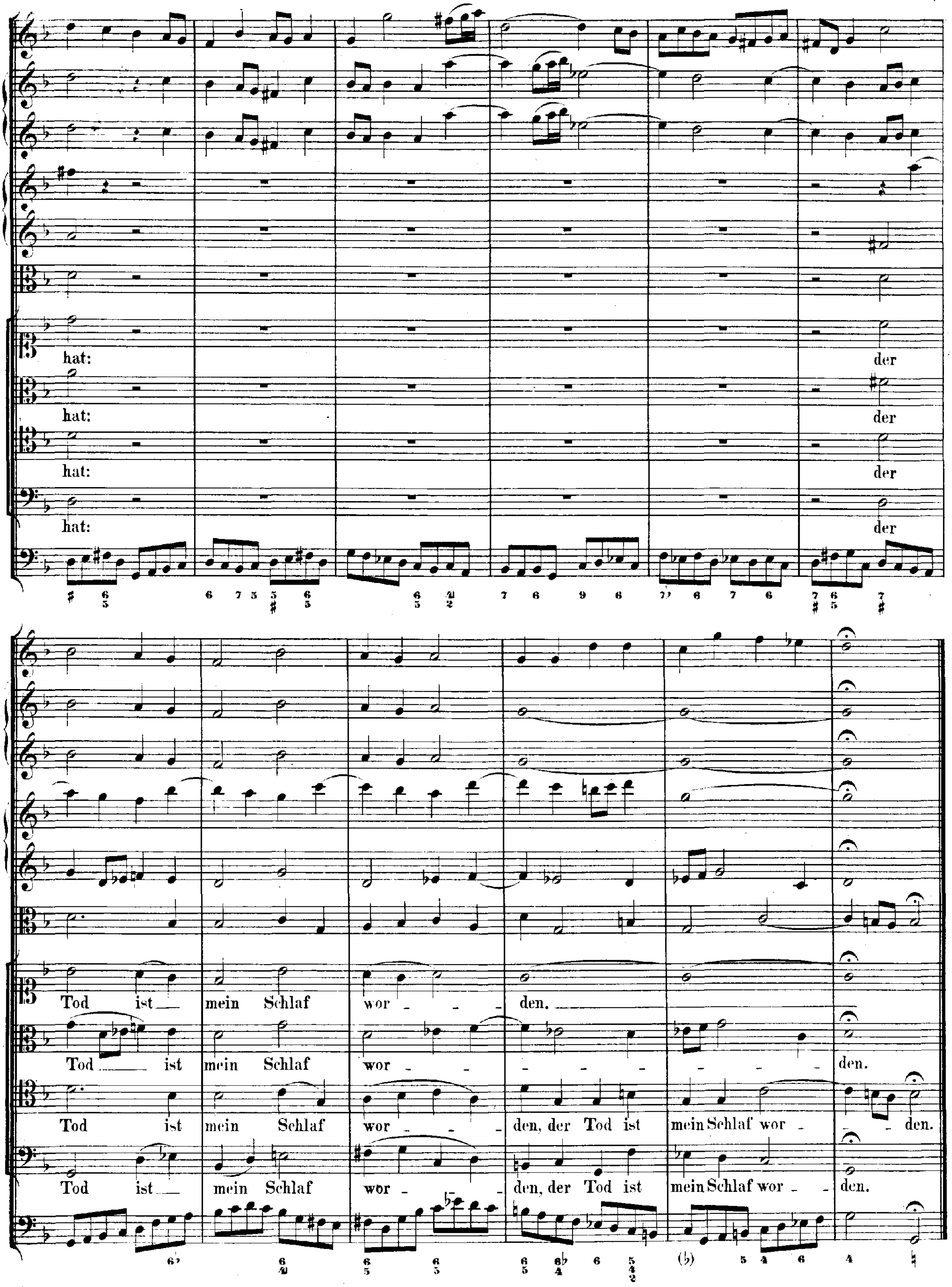

(Recitativ.)
(a tempo.)
(Recitativ.)
(a tempo.)
das Kleid der Sterblich - keit, der Er - de wieder in ihren Schooss zu bringen.
(Recitativ.)
(a tempo.)
Mein Ster - be - lied ist schon ge - macht; ach, dürft' ich's, ach, dürft' ich's heu - te sin - gen:!


Allegro.
Oboe ordinaria I.
Oboe ordinaria II.
(Melodie: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.")
Mit Fried' und
Mit Fried' und
Mit Fried' und
Mit Fried' und
Freud' ich fahr' da - hin nach
Freud' ich fahr' da - hin nach
Freud' ich fahr' da - hin nach
Freud' ich fahr' da - hin nach


Got _ tes Wil _ len, ge _
Got _ tes Wil _ _ _ len, ge _
Got _ tes Wil _ _ _ len, ge _
Got _ tes Wil _ _ len, ge _

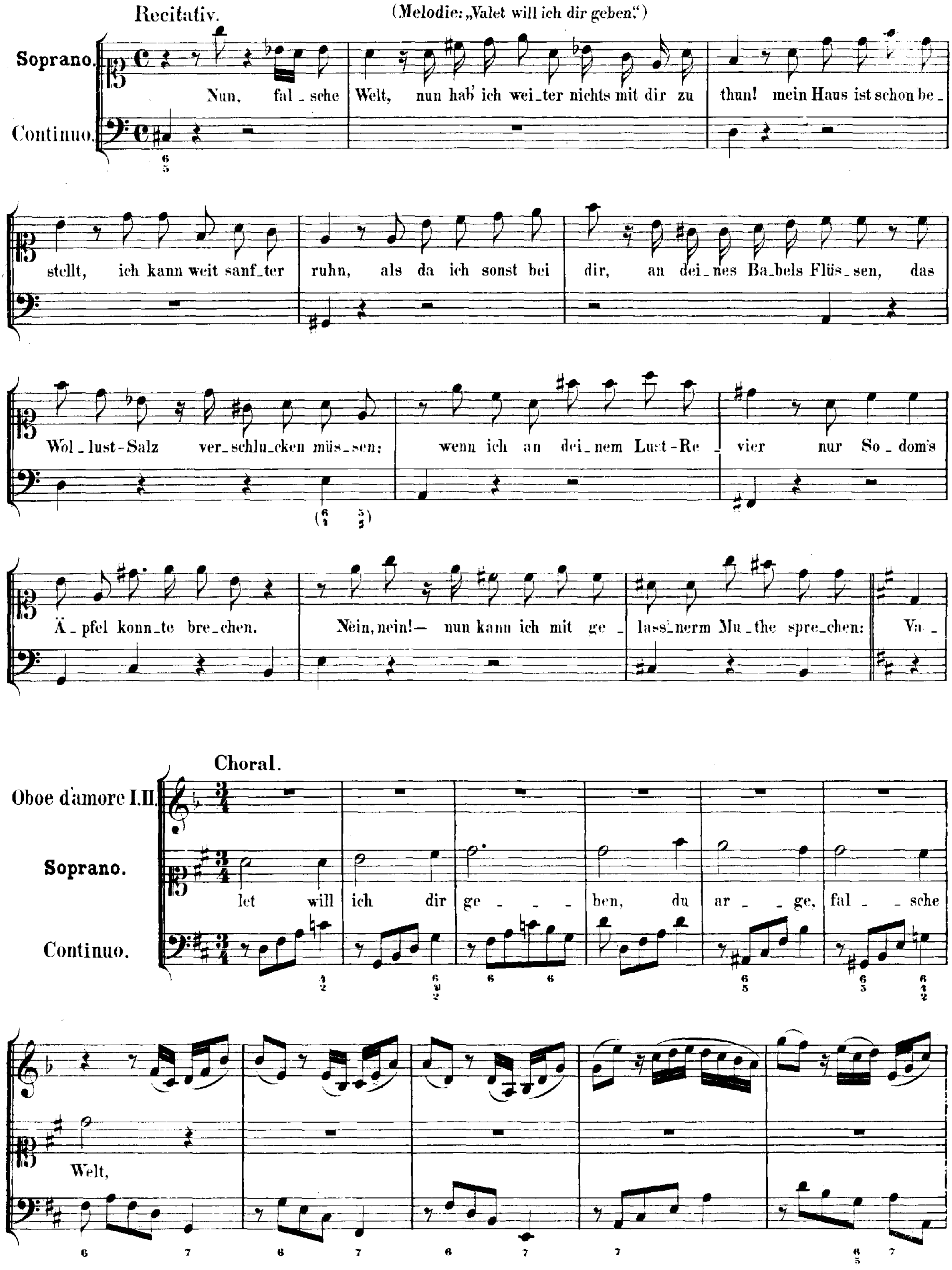

trost ist mir mein Herz und Sinn,
trost ist mir mein Herz und Sinn,
trost ist mir mein Herz und Sinn,
trost ist mir mein Herz und Sinn,

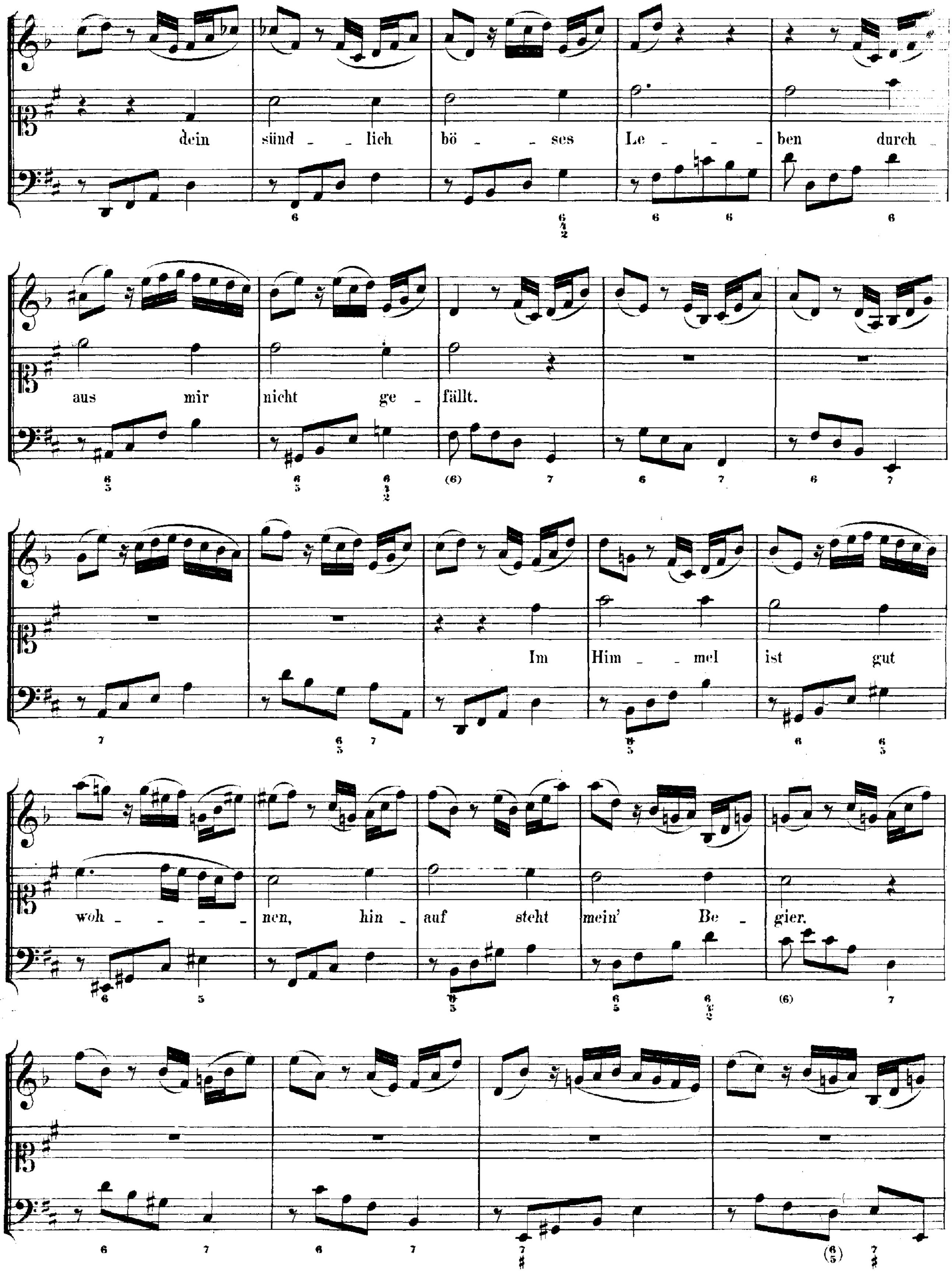

piano
forte
sanft und stil - le.
sanft und stil - le.
sanft und stil - le.
sanft und stil - le.
(piano)
(forte)
Wie Gott mir ver - hei - ssen
Wie Gott mir ver - hei - ssen
Wie Gott mir ver - hei - ssen
Wie Gott mir ver - hei - ssen

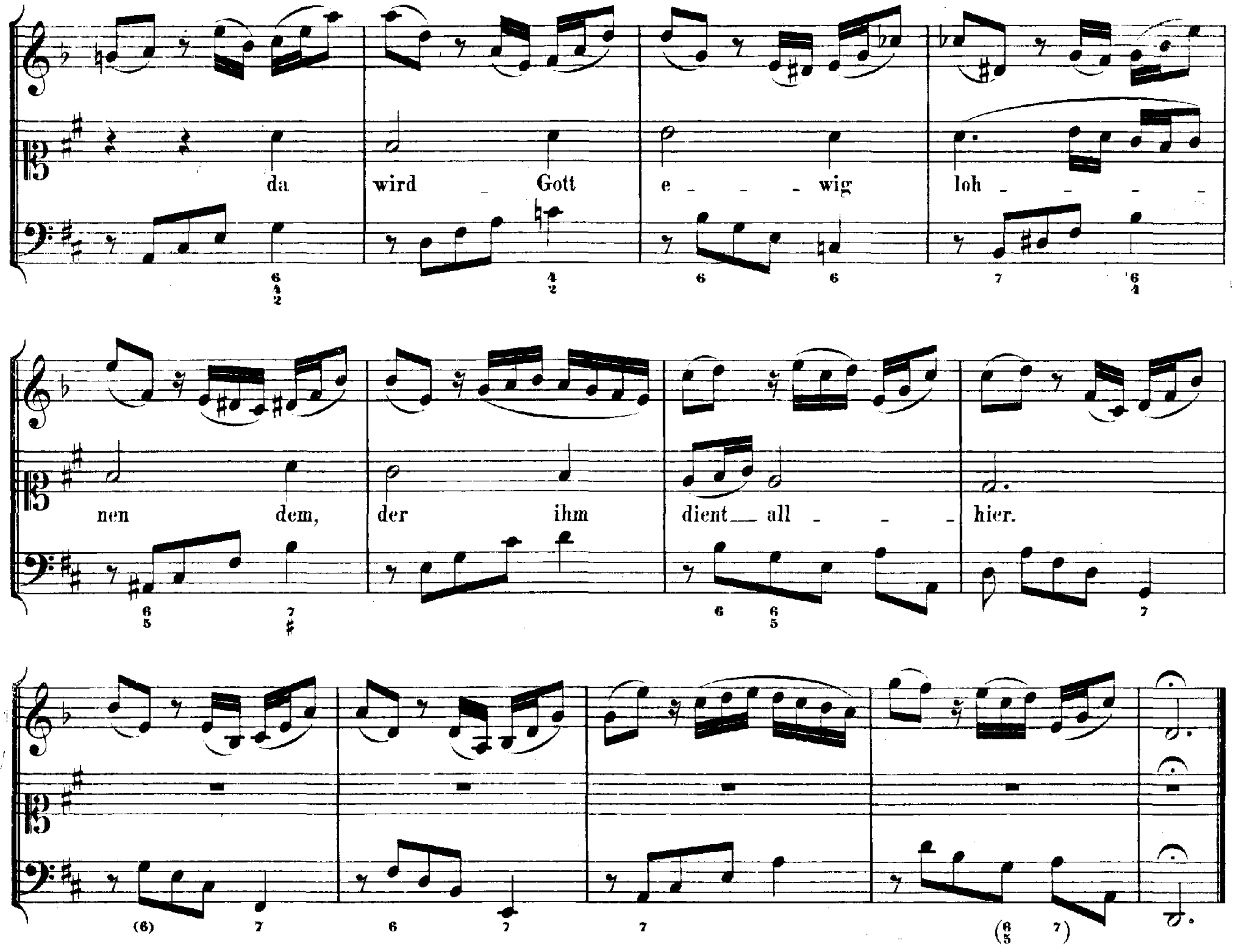

hat: der
hat: der
hat: der
hat: der
Tod ist mein Schlaf wor - - - den.
Tod ist mein Schlaf wor - - - - - - - - - den.
Tod ist mein Schlaf wor - - - den, der Tod ist mein Schlaf wor - - den.
Tod ist mein Schlaf wor - - - den, der Tod ist mein Schlaf wor - - den.

Recitativ und Choral.

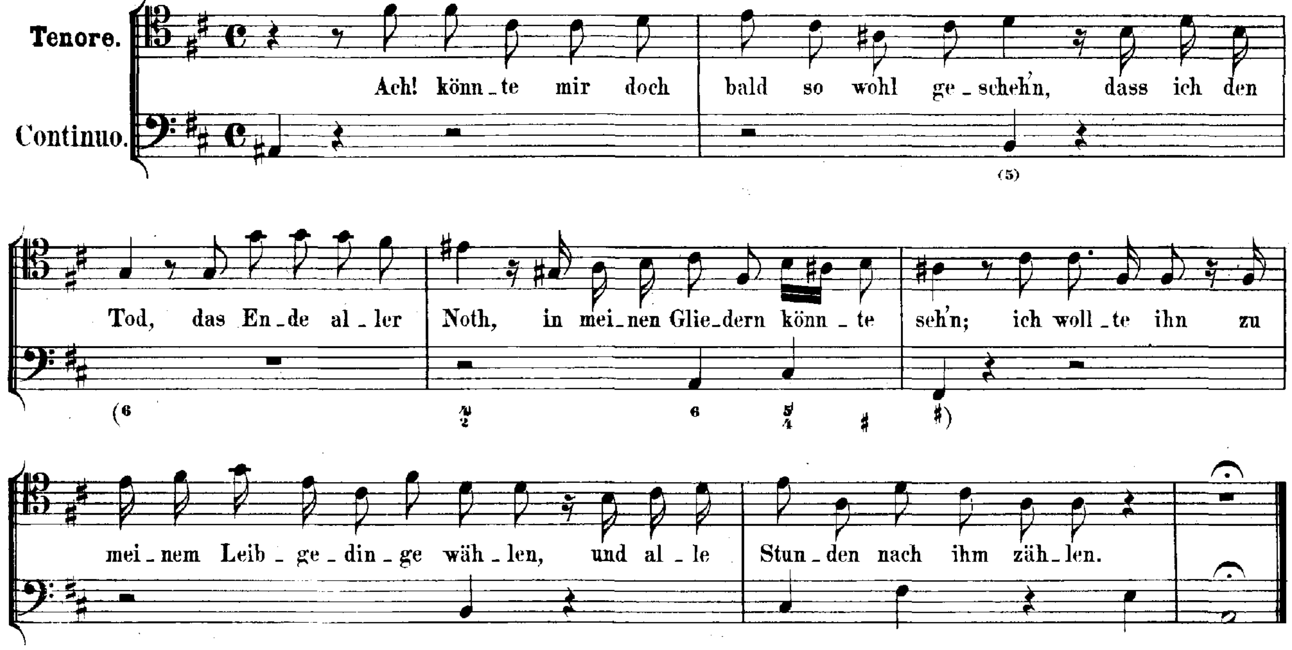
(Melodie: „Valet will ich dir geben.")



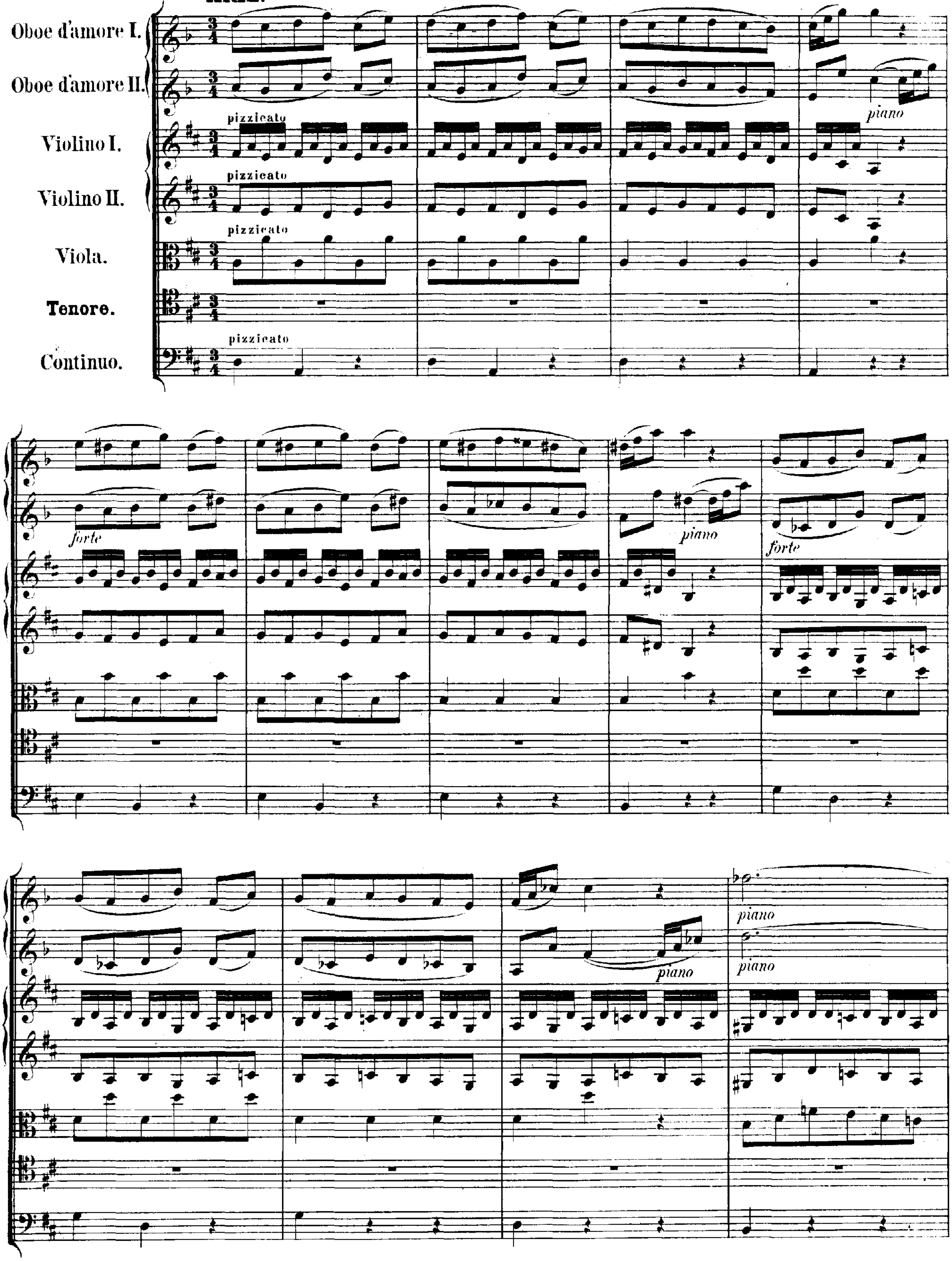

dein sünd - lich bö - ses Le - ben durch
aus mir nicht ge - fällt.
Im Him - mel ist gut
woh - nen, hin - auf steht mein' Be - gier.

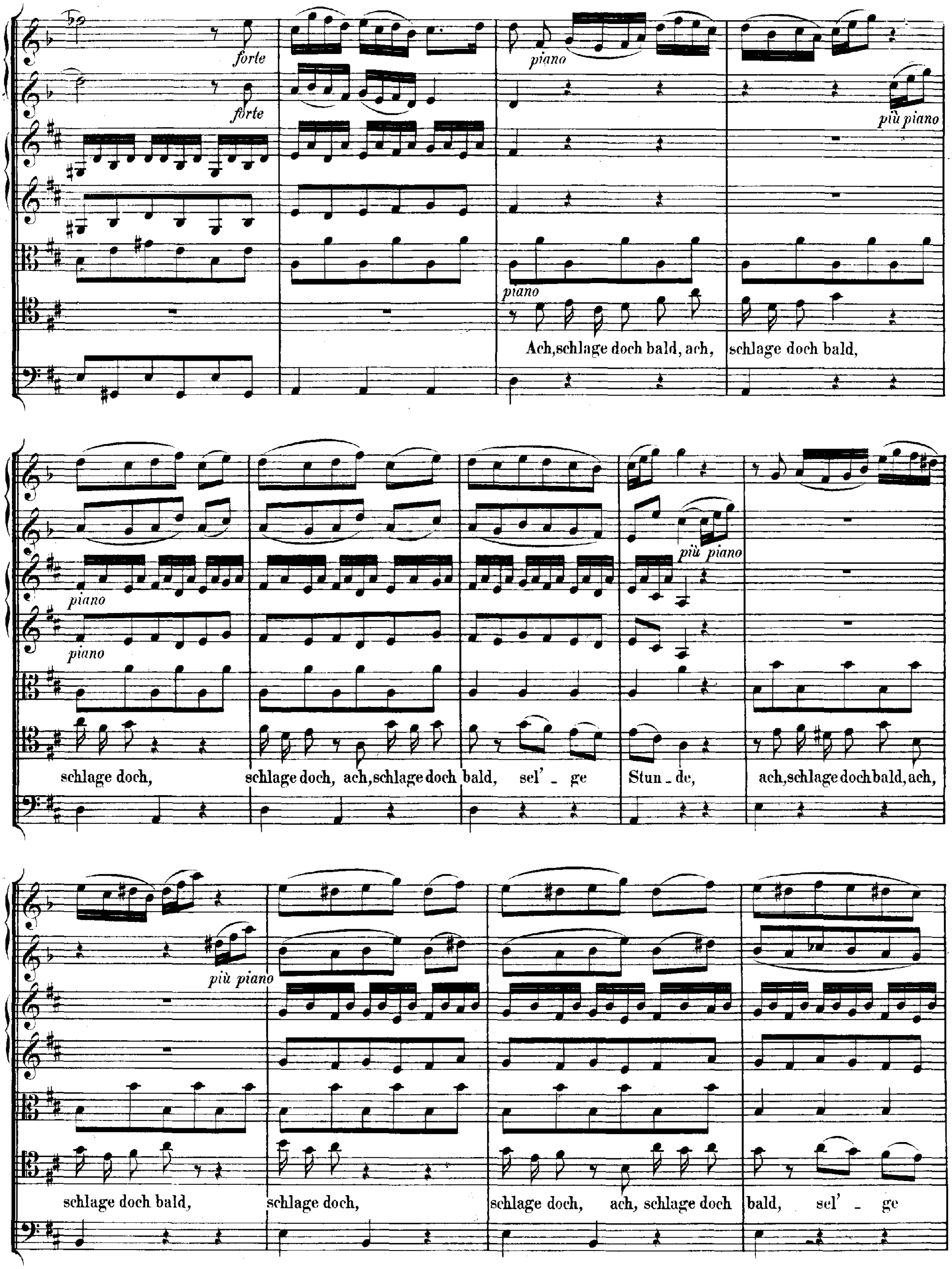

da wird Gott e - - - wig loh - - - - -
nen dem, der ihm dient all - - - hier.

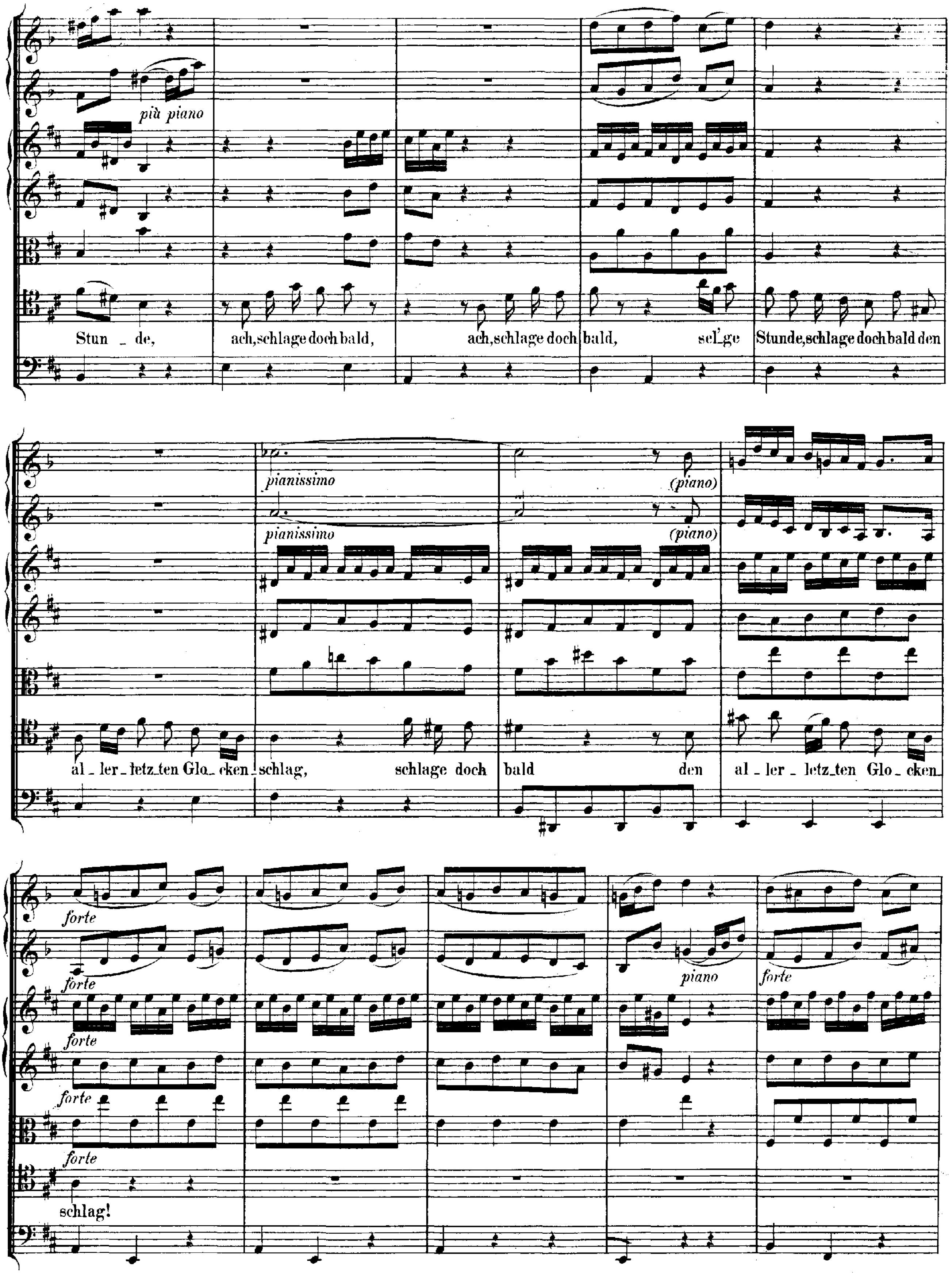
RECITATIV.

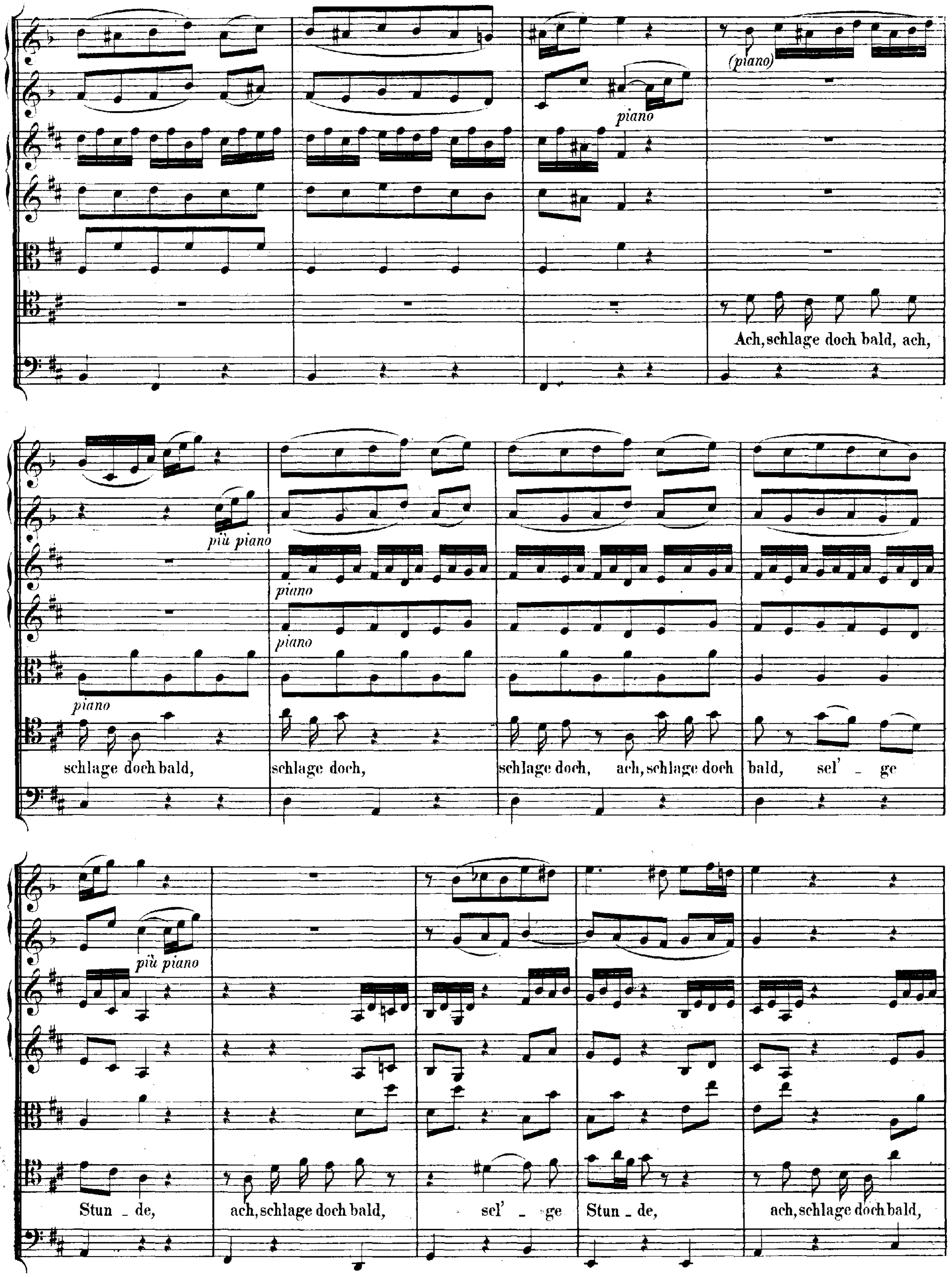

Tenore.
Continuo.
Ach! könn_te mir doch bald so wohl ge_scheh'n, dass ich den
Tod, das En_de al_ler Noth, in mei_nen Glie_dern könn_te seh'n; ich woll_te ihn zu
mei_nem Leib_ge_din_ge wäh_len, und al_le Stun_den nach ihm zäh_len.

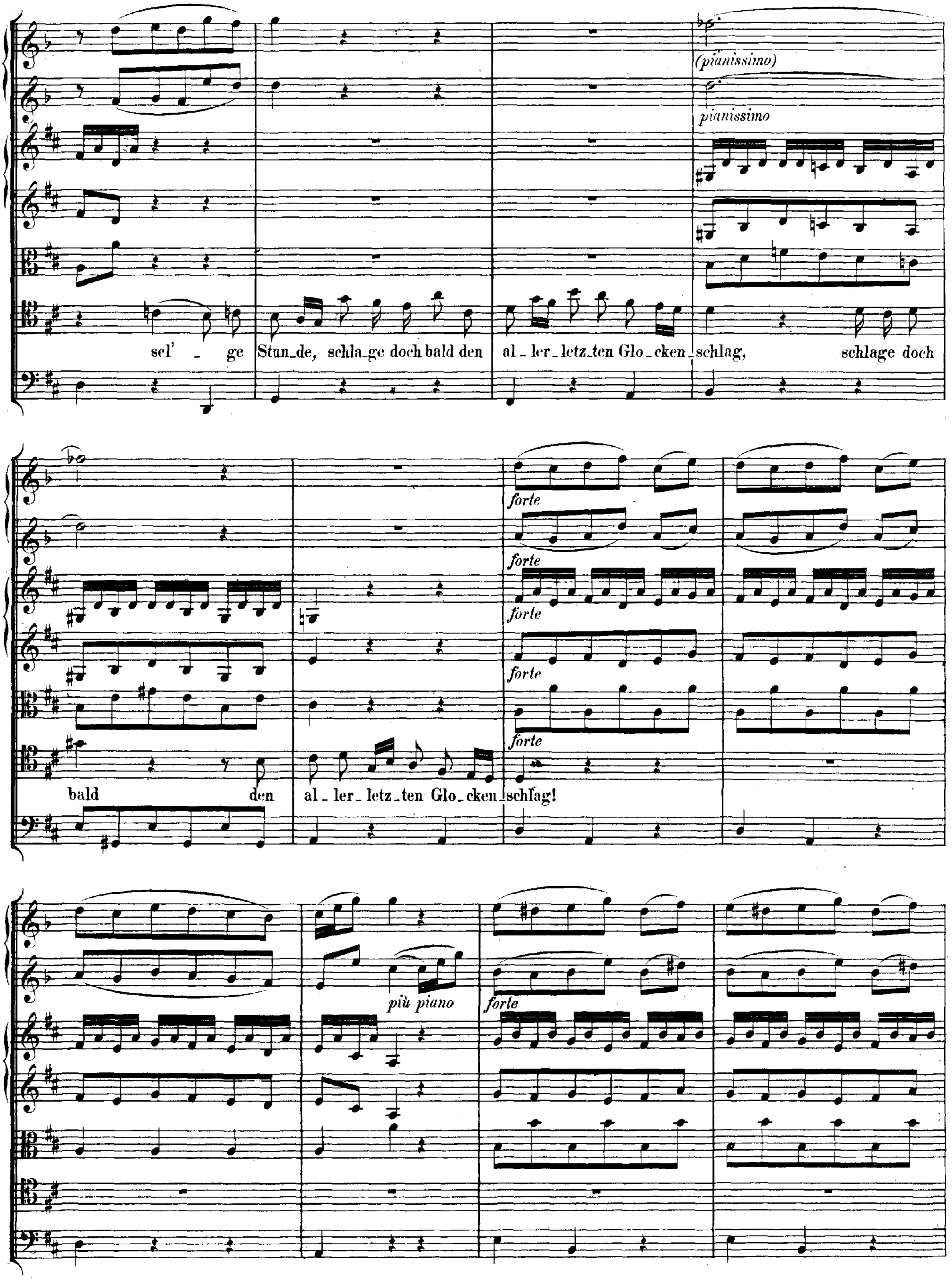
ARIE.

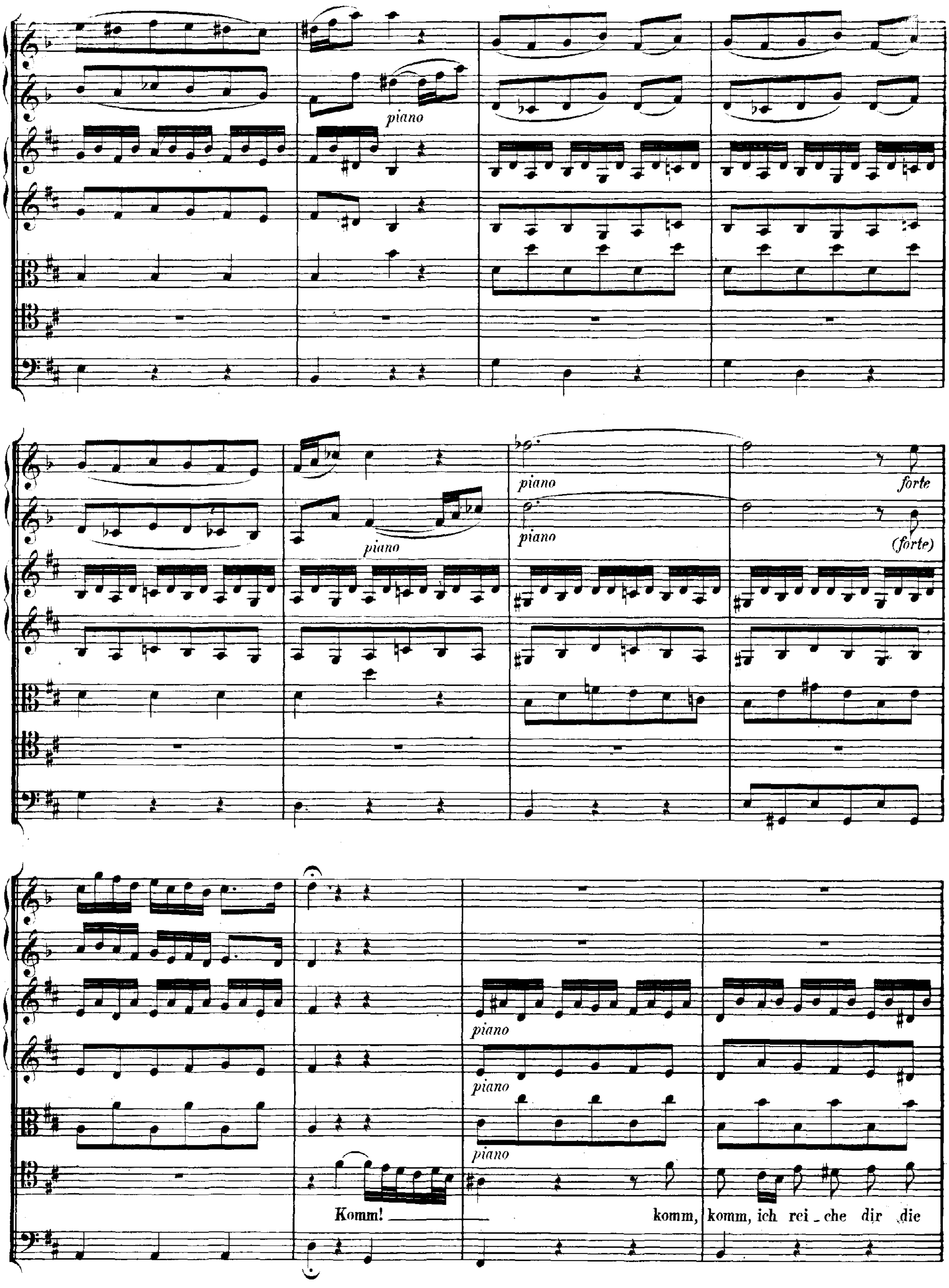

Oboe d'amore I.
Oboe d'amore II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.
pizzicato
forte
piano

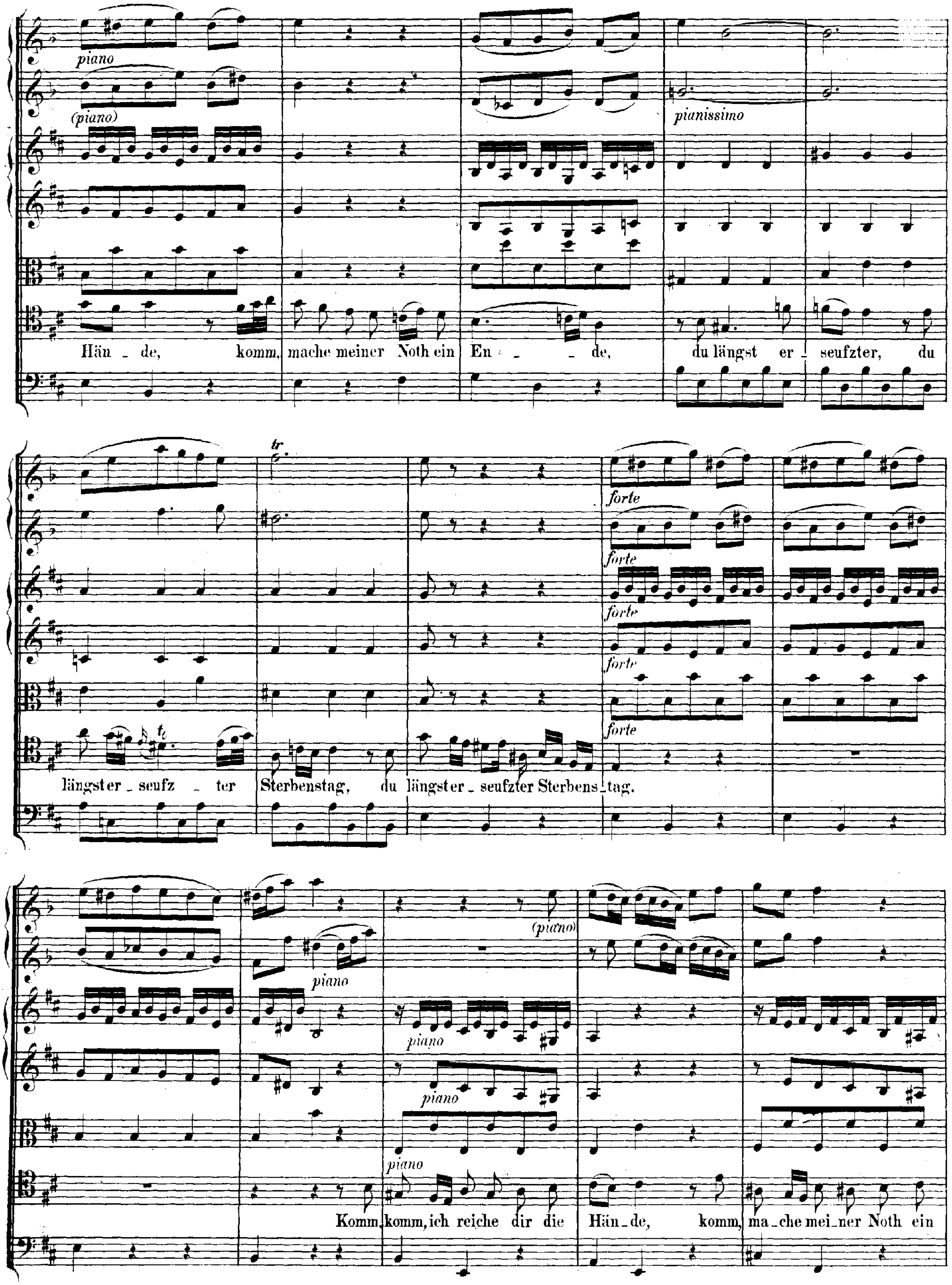

forte
forte
piano
piano
più piano
Ach, schlage doch bald, ach, schlage doch bald,
piano
piano
più piano
schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge Stun - de, ach, schlage doch bald, ach,
più piano
schlage doch bald, schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge

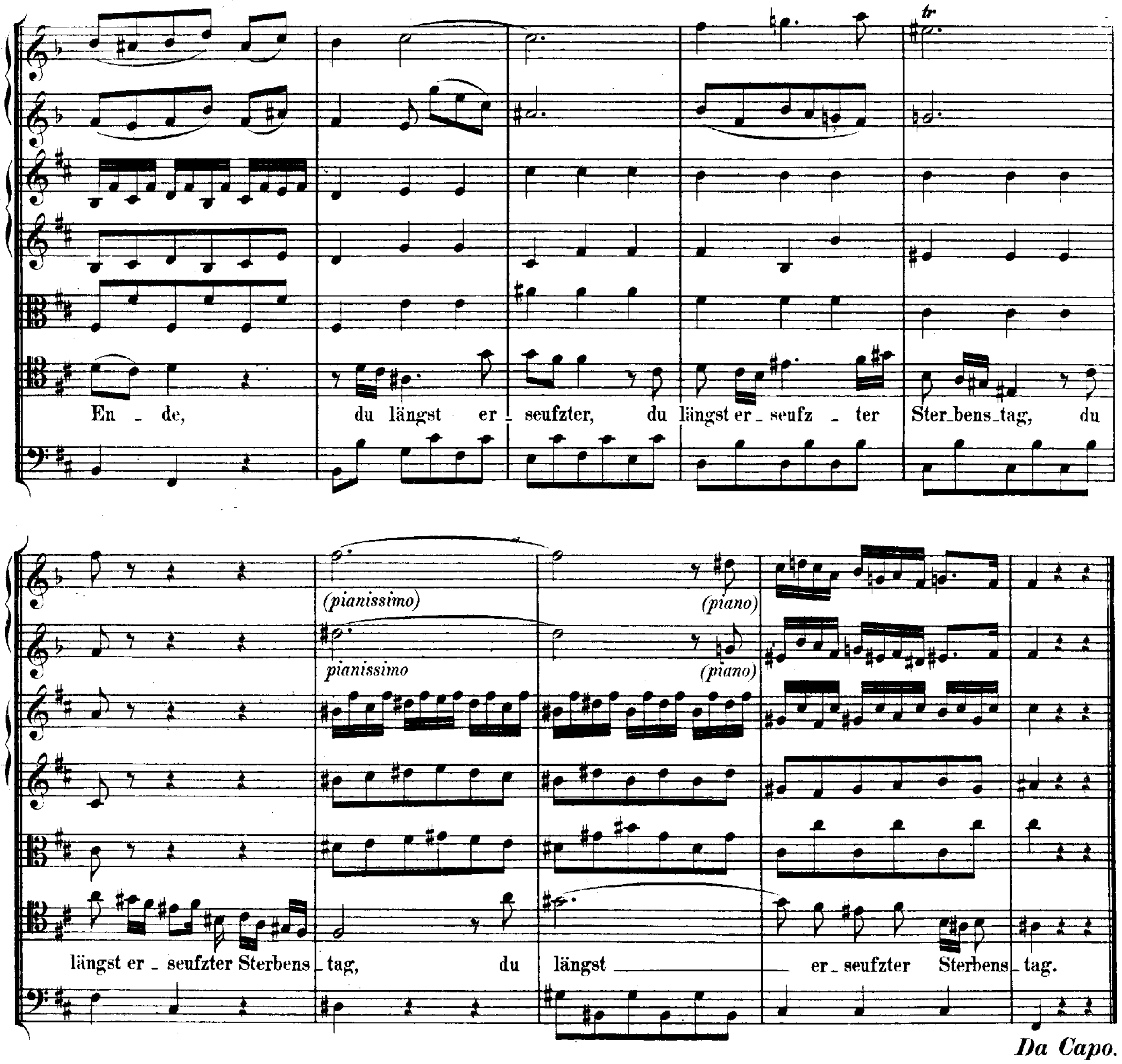

più piano
Stun - de,
ach, schlage doch bald,
ach, schlage doch
bald, sel'ge
Stunde, schlage doch bald den
pianissimo
pianissimo
(piano)
(piano)
al - ler - letz_ten Glo - cken
schlag,
schlage doch
bald
den
al - ler - letz_ten Glo - cken
forte
forte
forte
forte
forte
piano
forte
schlag!


piano
(piano)
Ach, schlage doch bald, ach,
più piano
piano
piano
piano
schlage doch bald,
schlage doch,
schlage doch, ach, schlage doch
bald, sel' - ge
più piano
Stun - de,
ach, schlage doch bald,
sel' - ge
Stun - de,
ach, schlage doch bald,


(pianissimo)
pianissimo
sel' - ge Stun_de, schla_ge doch bald den al - ler_letz_ten Glo_cken_schlag, schlage doch
bald den al_ler_letz_ten Glo_cken_schlag!
forte
più piano

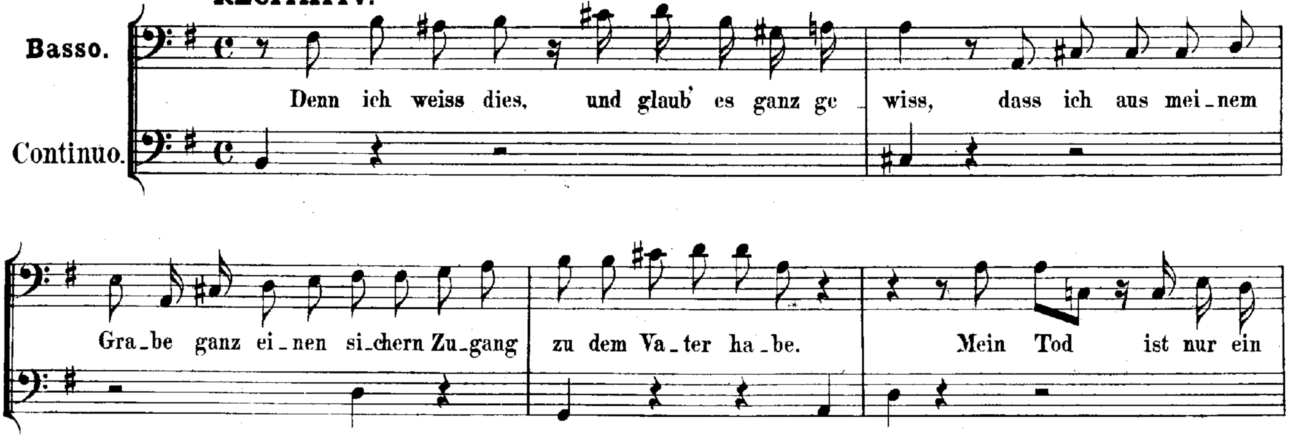

piano
piano
piano
forte
piano
(forte)
piano
piano
piano
Komm!
komm,
komm, ich rei_che dir die


piano
(piano)
pianissimo
Hän - de, komm, mache meiner Noth ein En - - de, du längst er - seufzter, du
tr
forte
längster - seufz - ter Sterbenstag, du längster - seufzter Sterbens - tag.
(piano)
piano
Komm, komm, ich reiche dir die Hän - de, komm, ma - che mei - ner Noth ein

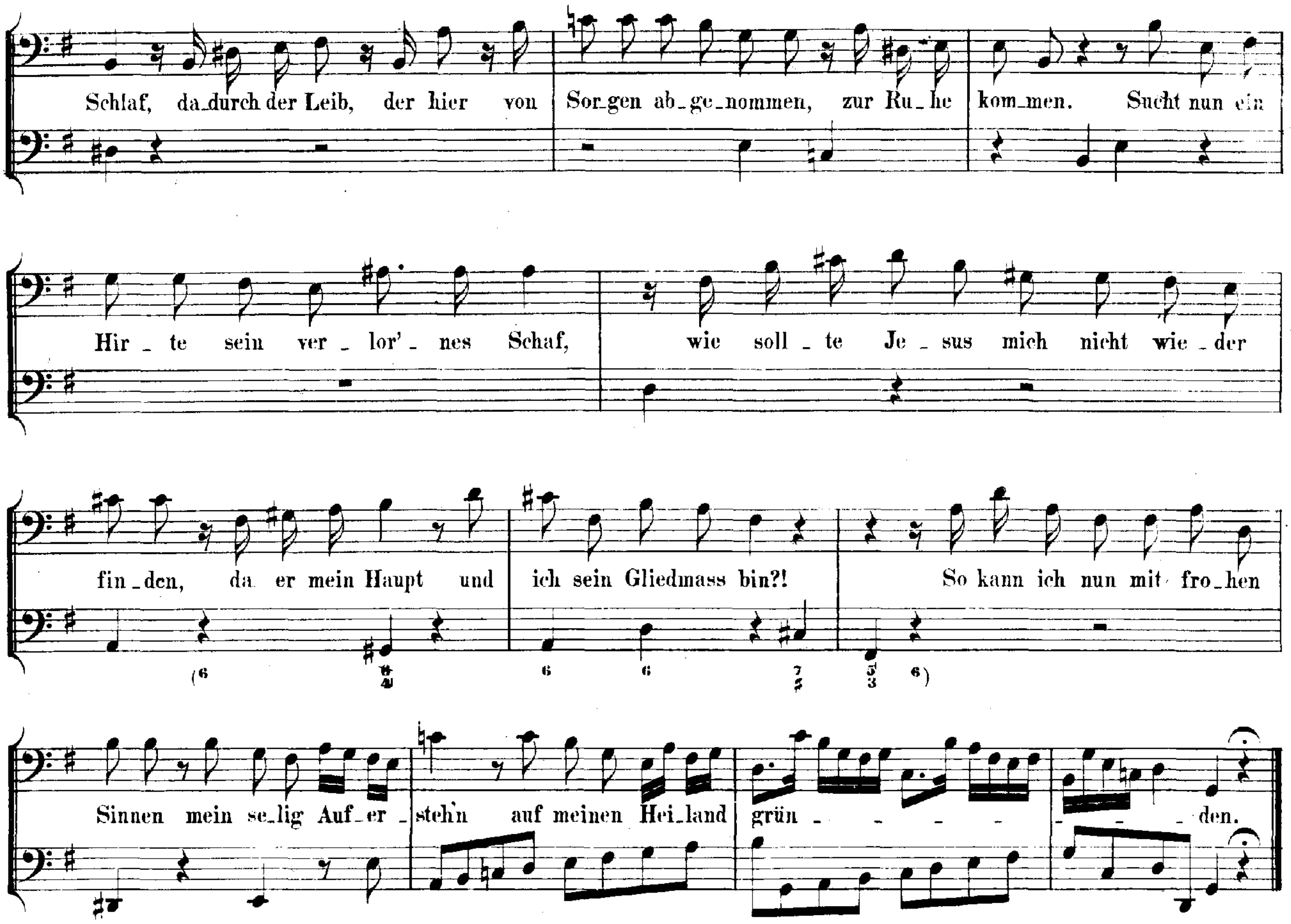


En - de, du längst er - seufzter, du längst er - seufz - ter Ster-bens-tag, du
(pianissimo)
pianissimo
(piano)
(piano)
längst er - seufzter Sterbens - tag, du längst — er - seufzter Sterbens - tag.
Da Capo.

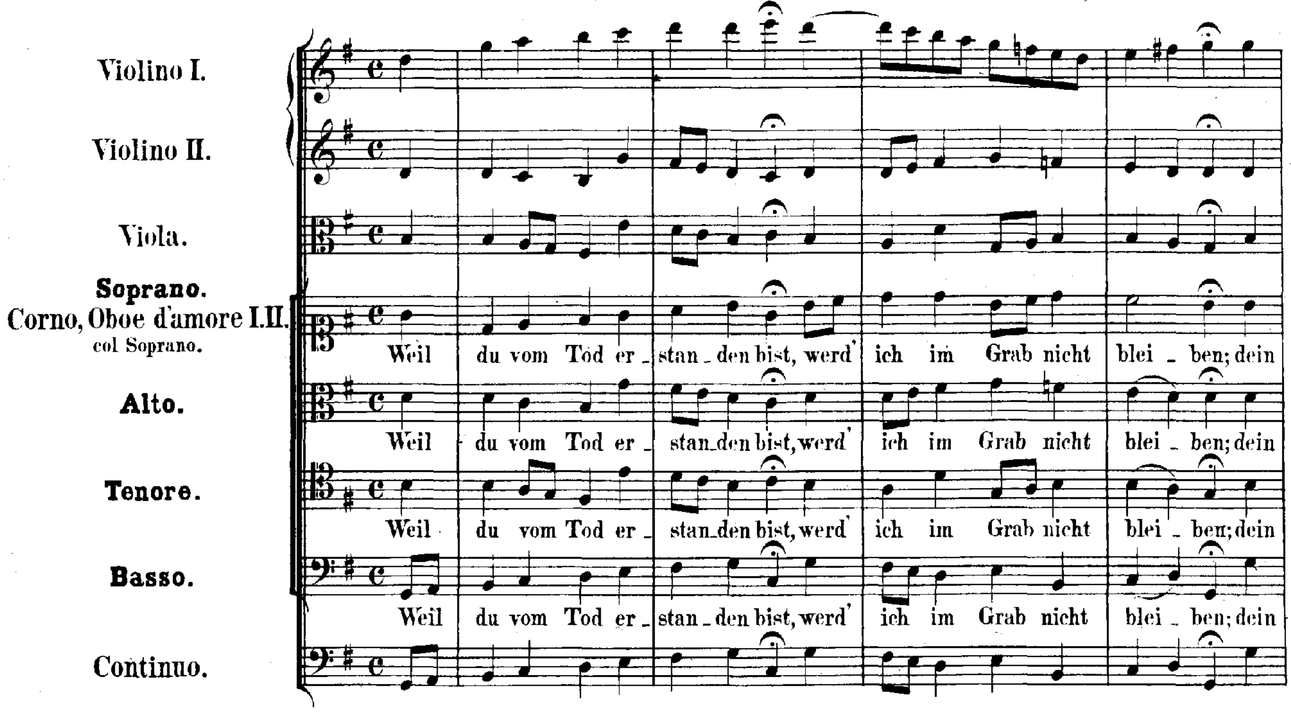
RECITATIV.

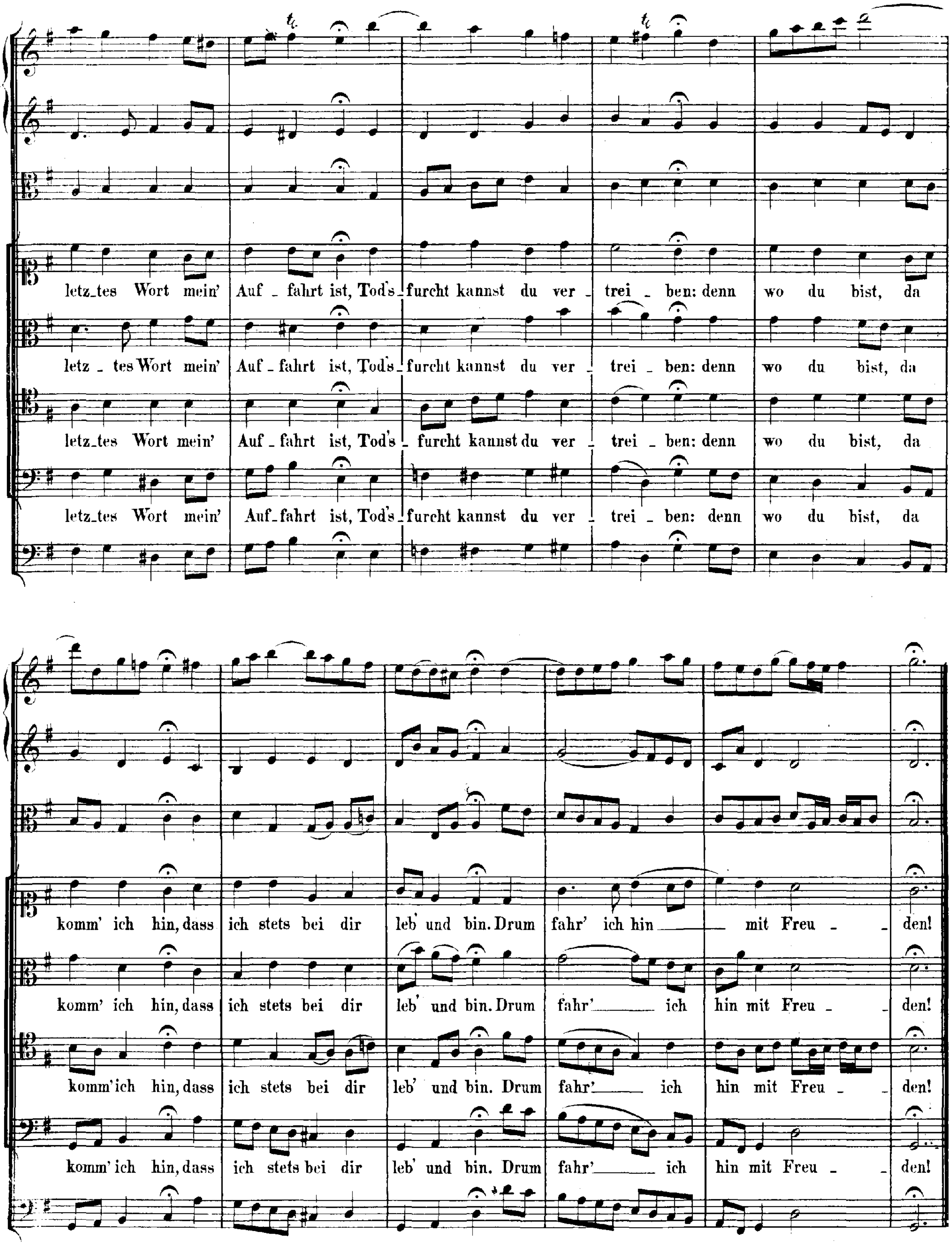


Basso.
Continuo.
Denn ich weiss dies, und glaub' es ganz ge - wiss, dass ich aus mei-nem
Gra-be ganz ei-nen si-chern Zu-gang zu dem Va-ter ha-be. Mein Tod ist nur ein



CHORAL. (Melodie: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist." Fünfstimmig.)




letz_tes Wort mein' Auf_fahrt ist, Tod's_furcht kannst du ver_trei_ben: denn wo du bist, da
letz_tes Wort mein' Auf_fahrt ist, Tod's_furcht kannst du ver_trei_ben: denn wo du bist, da
letz_tes Wort mein' Auf_fahrt ist, Tod's_furcht kannst du ver_trei_ben: denn wo du bist, da
letz_tes Wort mein' Auf_fahrt ist, Tod's_furcht kannst du ver_trei_ben: denn wo du bist, da
komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu_den!
komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu_den!
komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu_den!
komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu_den!

Cantate

Am achtzehnten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn"

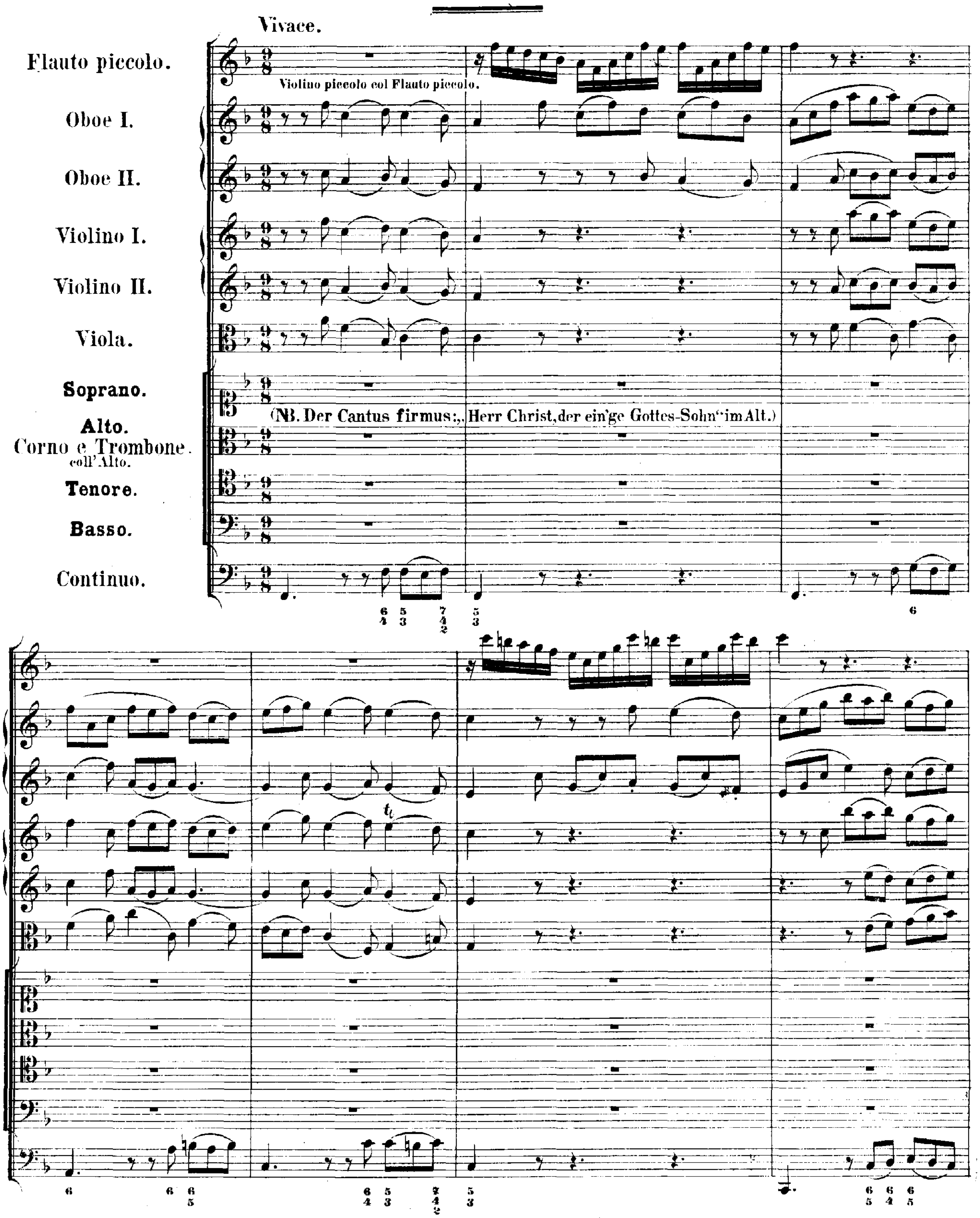
von

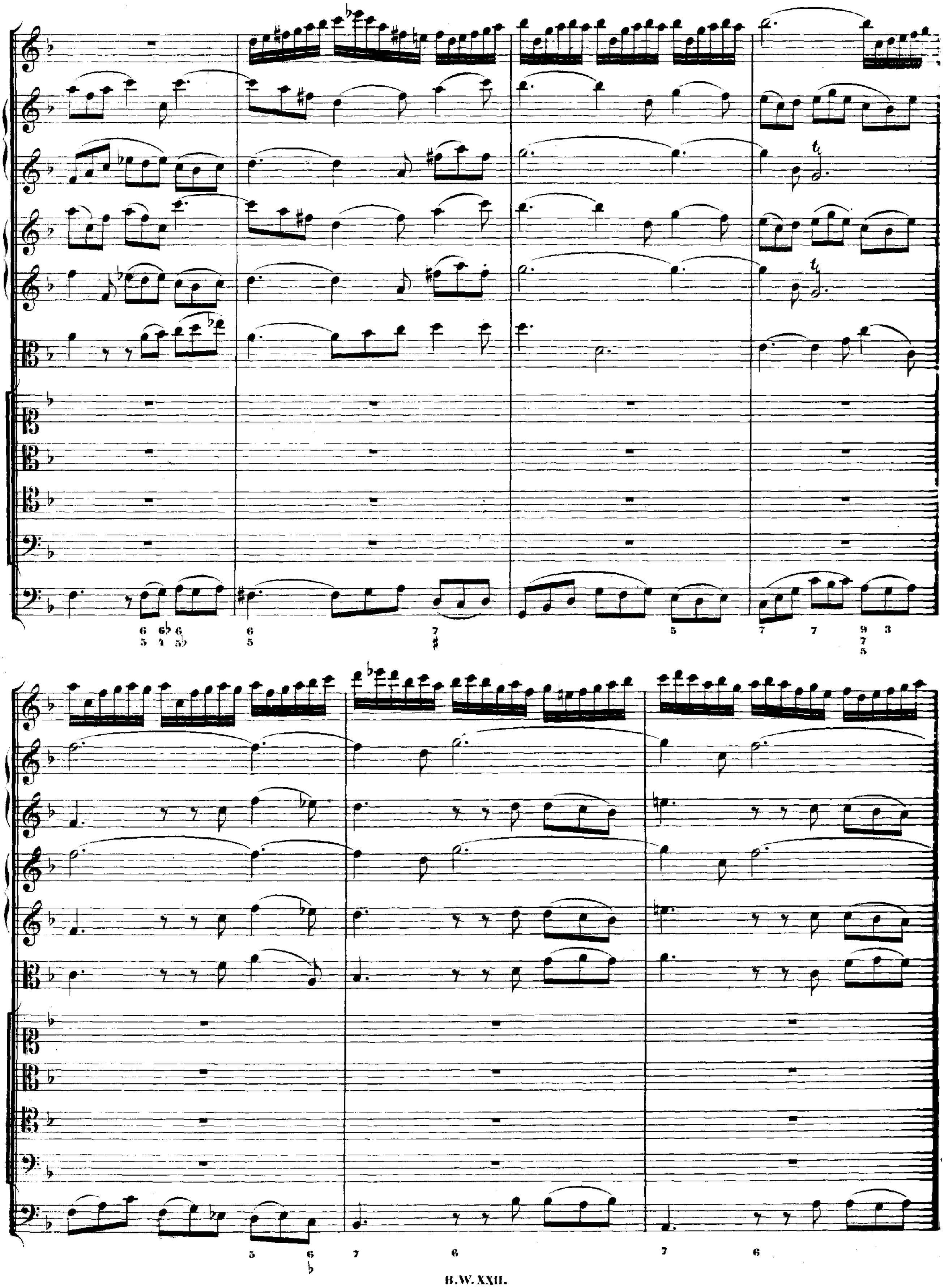
Elisabeth Creutziger.

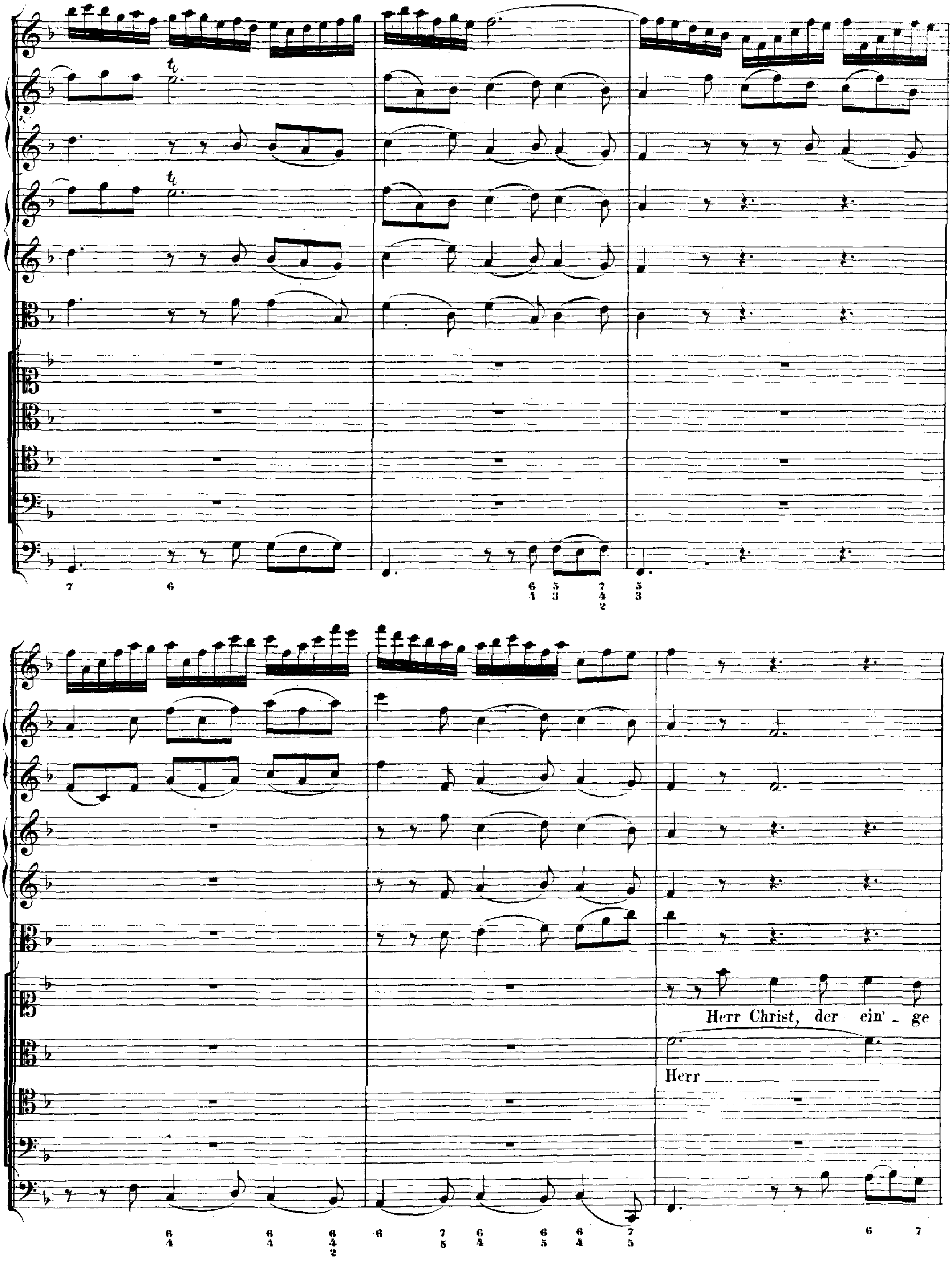
No. 96.

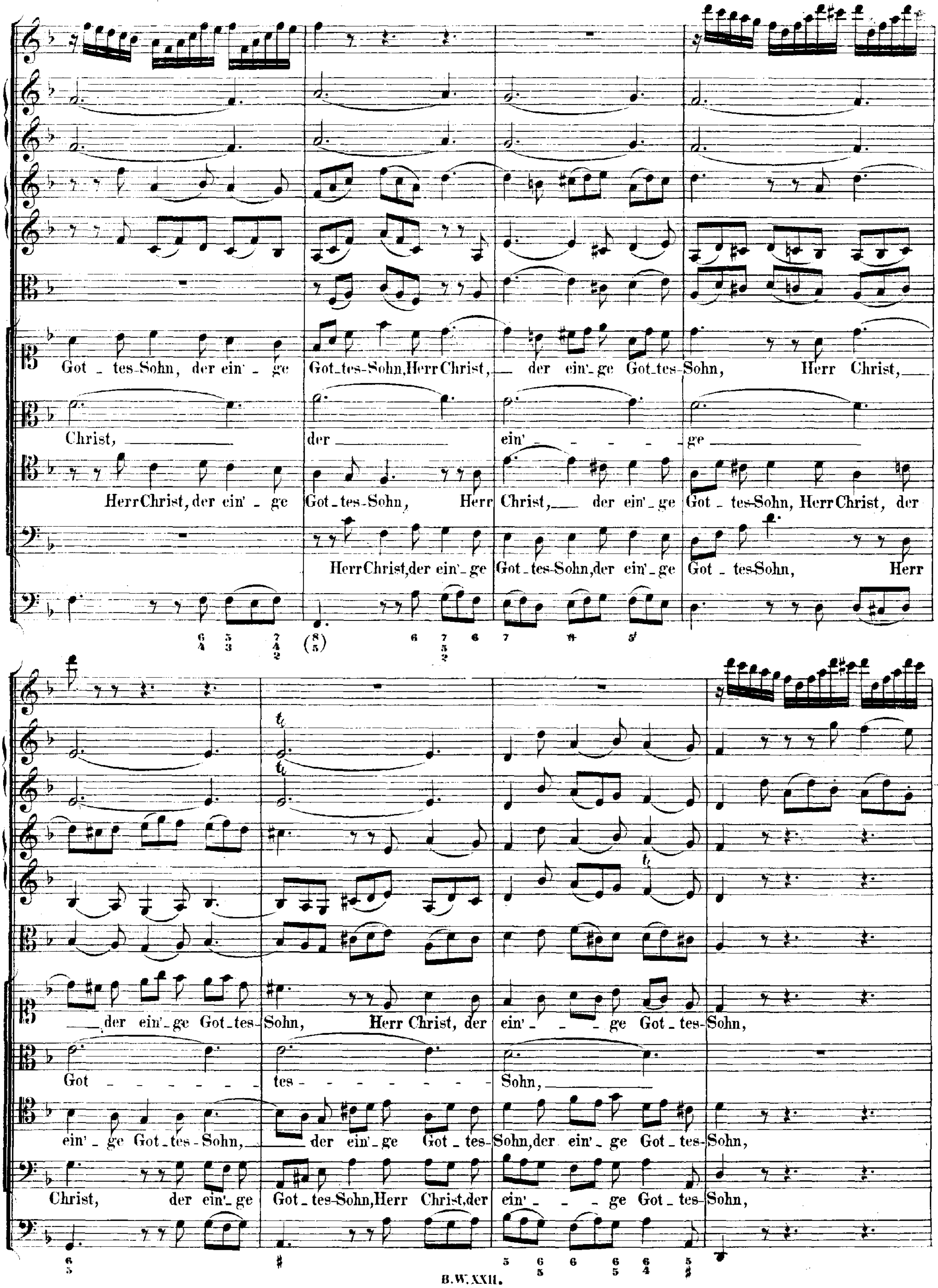
Dominica 18 post Trinitatis.

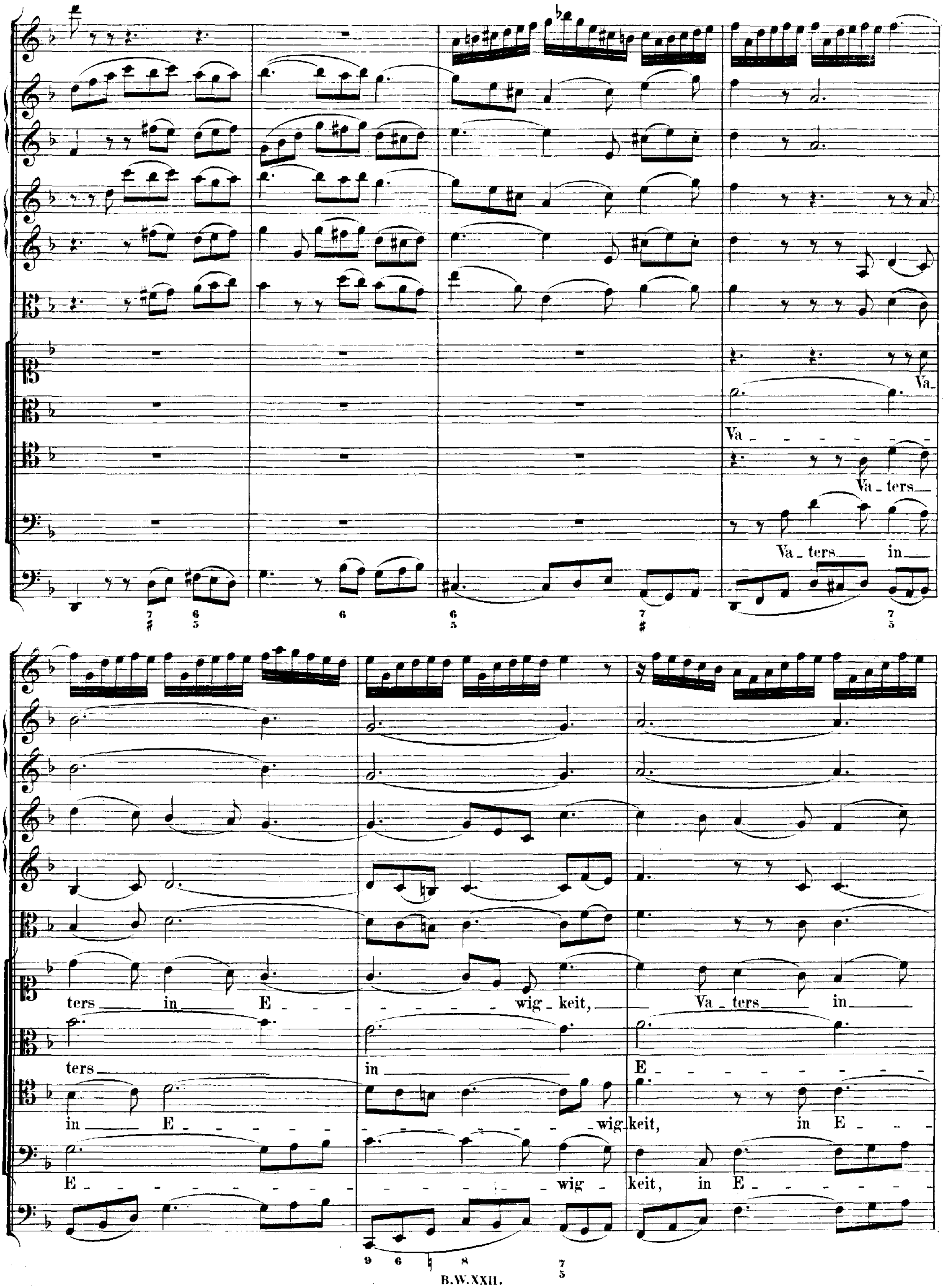
„Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn."

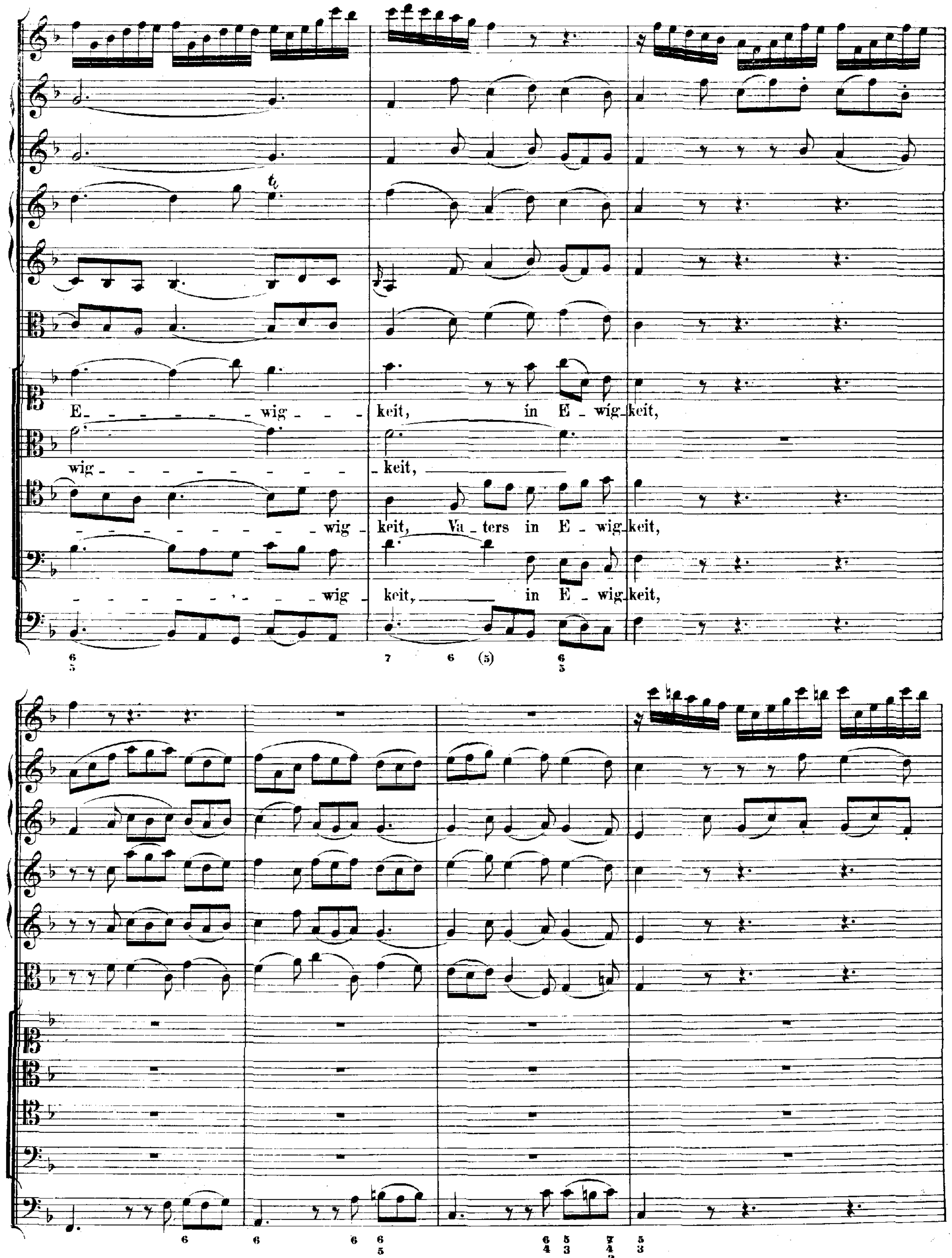


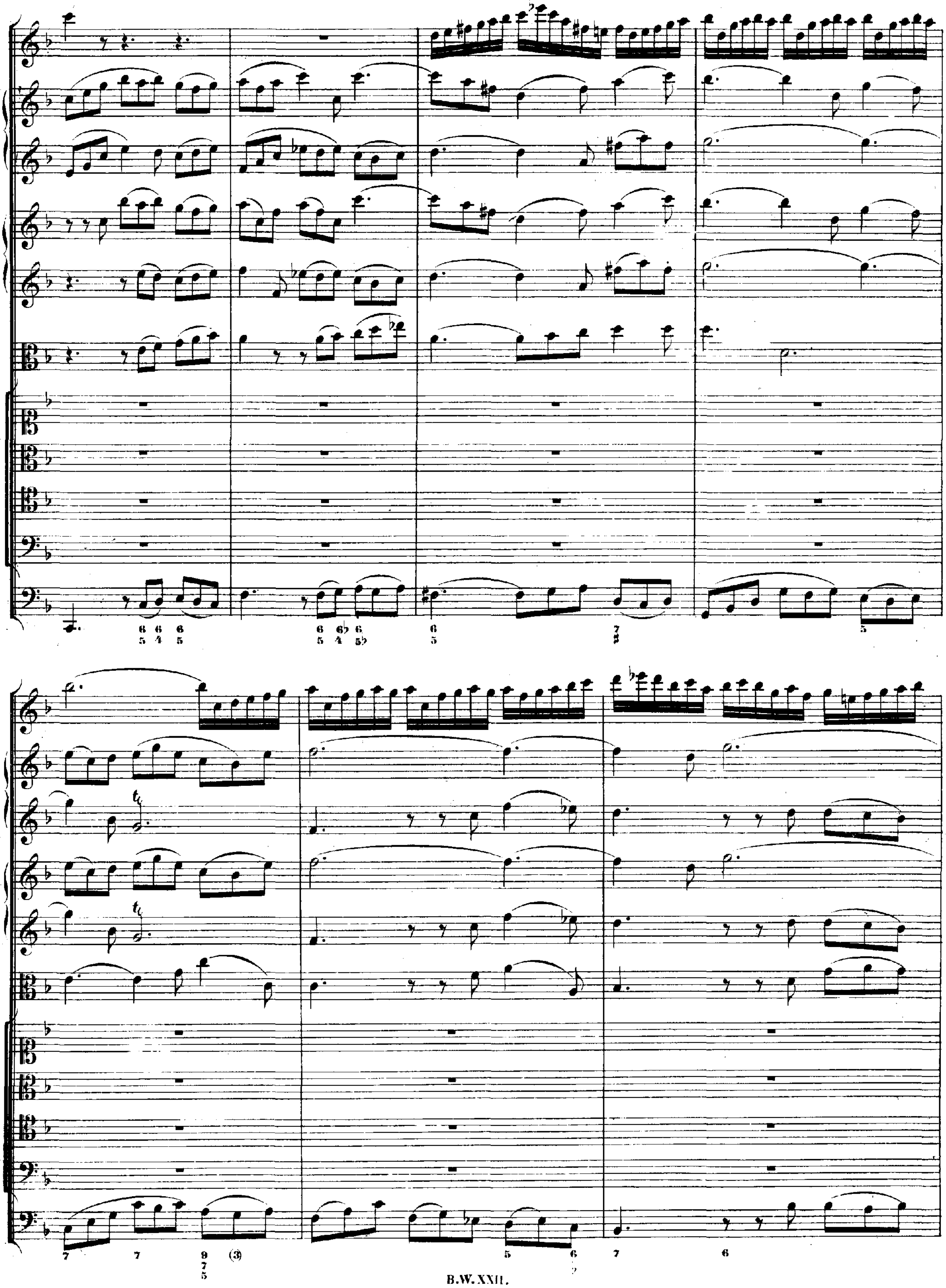


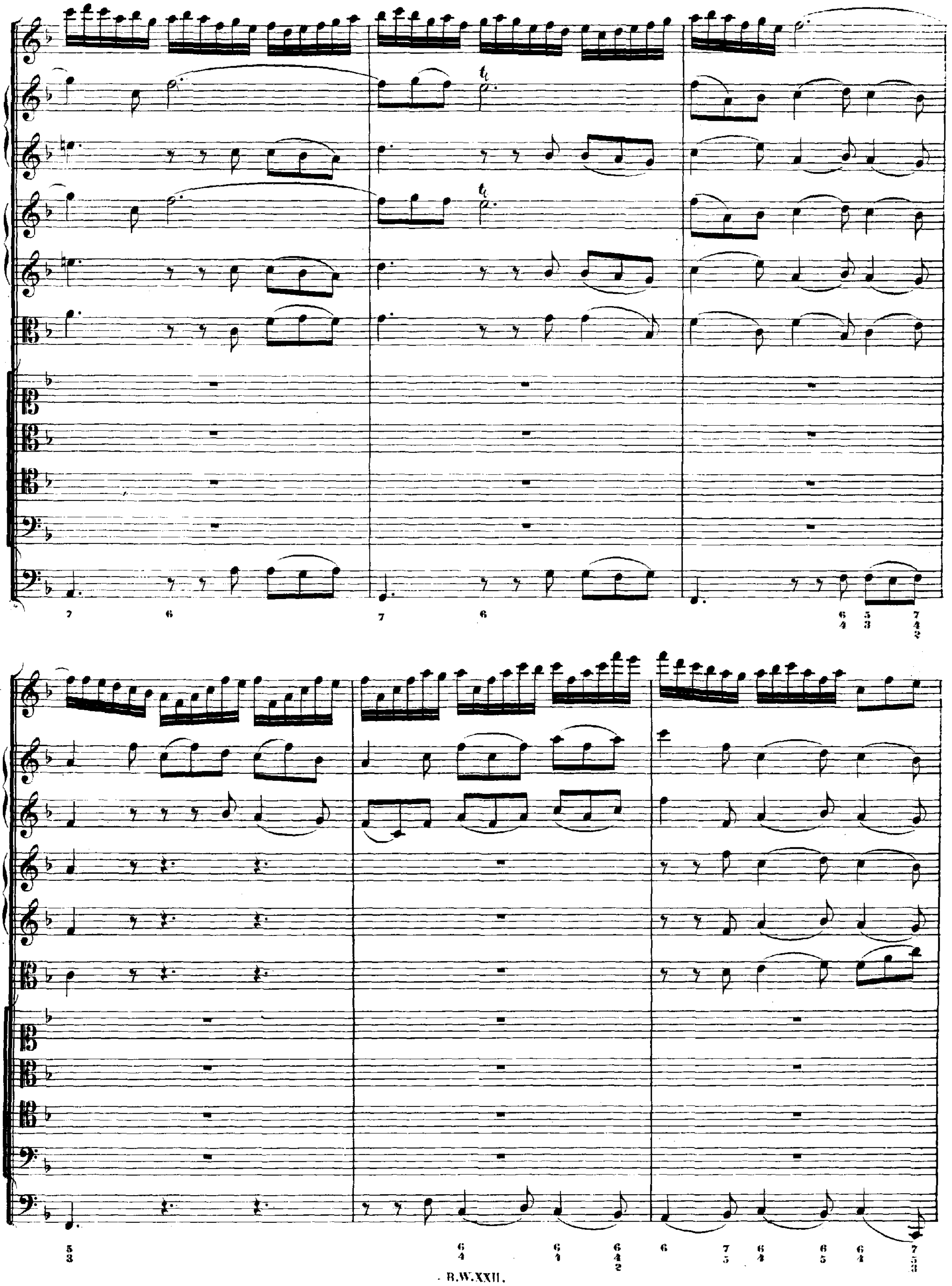

Herr Christ, der ein'_ge
Herr

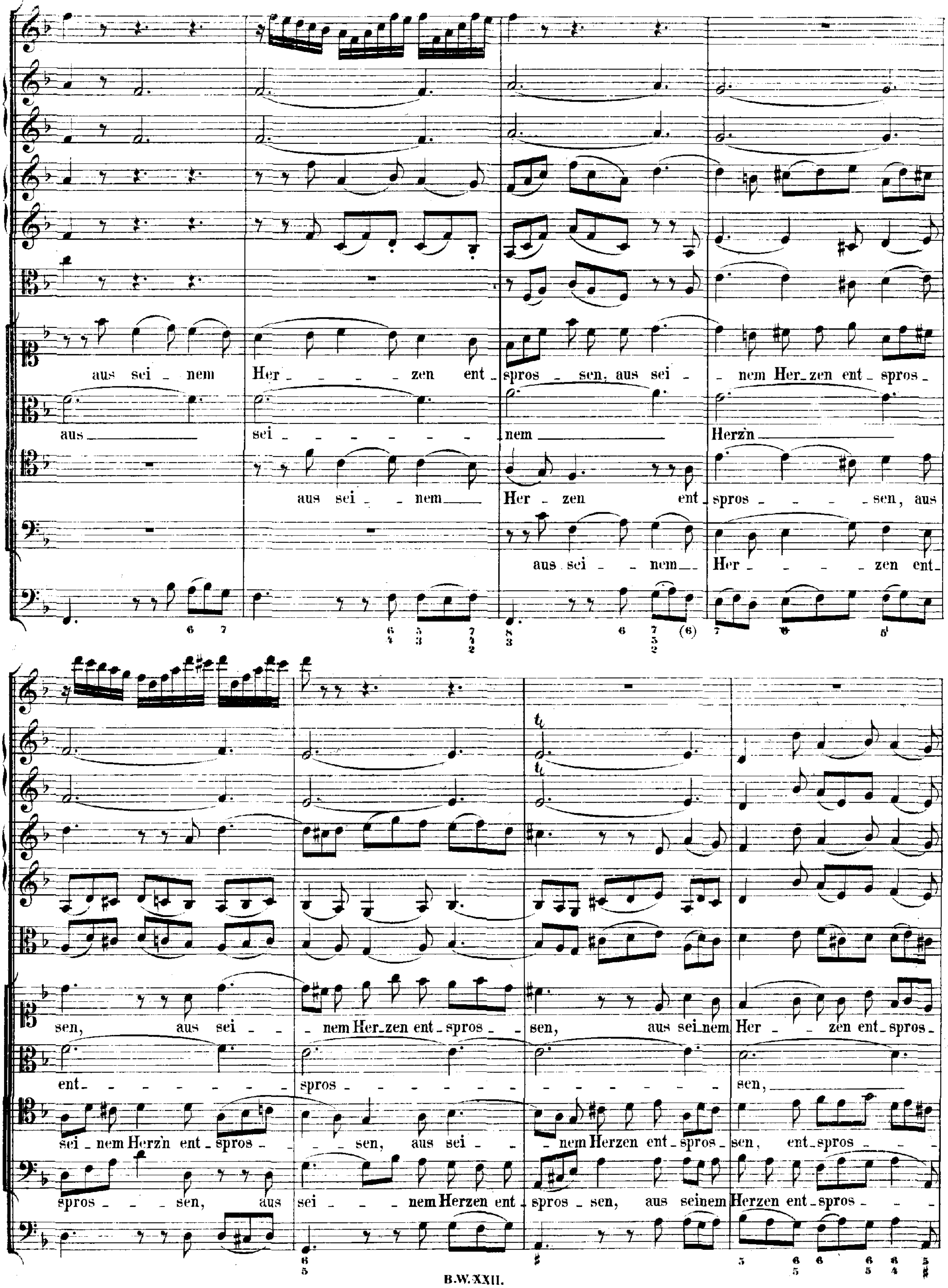

Got _ tes-Sohn, der ein' _ ge Got_tes-Sohn, Herr Christ, _ der ein'_ge Got_tes-Sohn, Herr Christ,
Christ, der ein' - - - - ge
Herr Christ, der ein' _ ge Got-tes-Sohn, Herr Christ, der ein'_ge Got _ tes-Sohn, Herr Christ, der
Herr Christ, der ein'_ge Got_tes-Sohn, der ein'_ge Got _ tes-Sohn, Herr
der ein'_ge Got-tes-Sohn, Herr Christ, der ein' _ _ _ ge Got _ tes-Sohn,
Got - - - tes - - - Sohn,
ein' _ ge Got_tes-Sohn, der ein'_ge Got_tes-Sohn, der ein'_ge Got_tes-Sohn,
Christ, der ein'_ge Got_tes-Sohn, Herr Christ, der ein' _ _ ge Got_tes-Sohn,

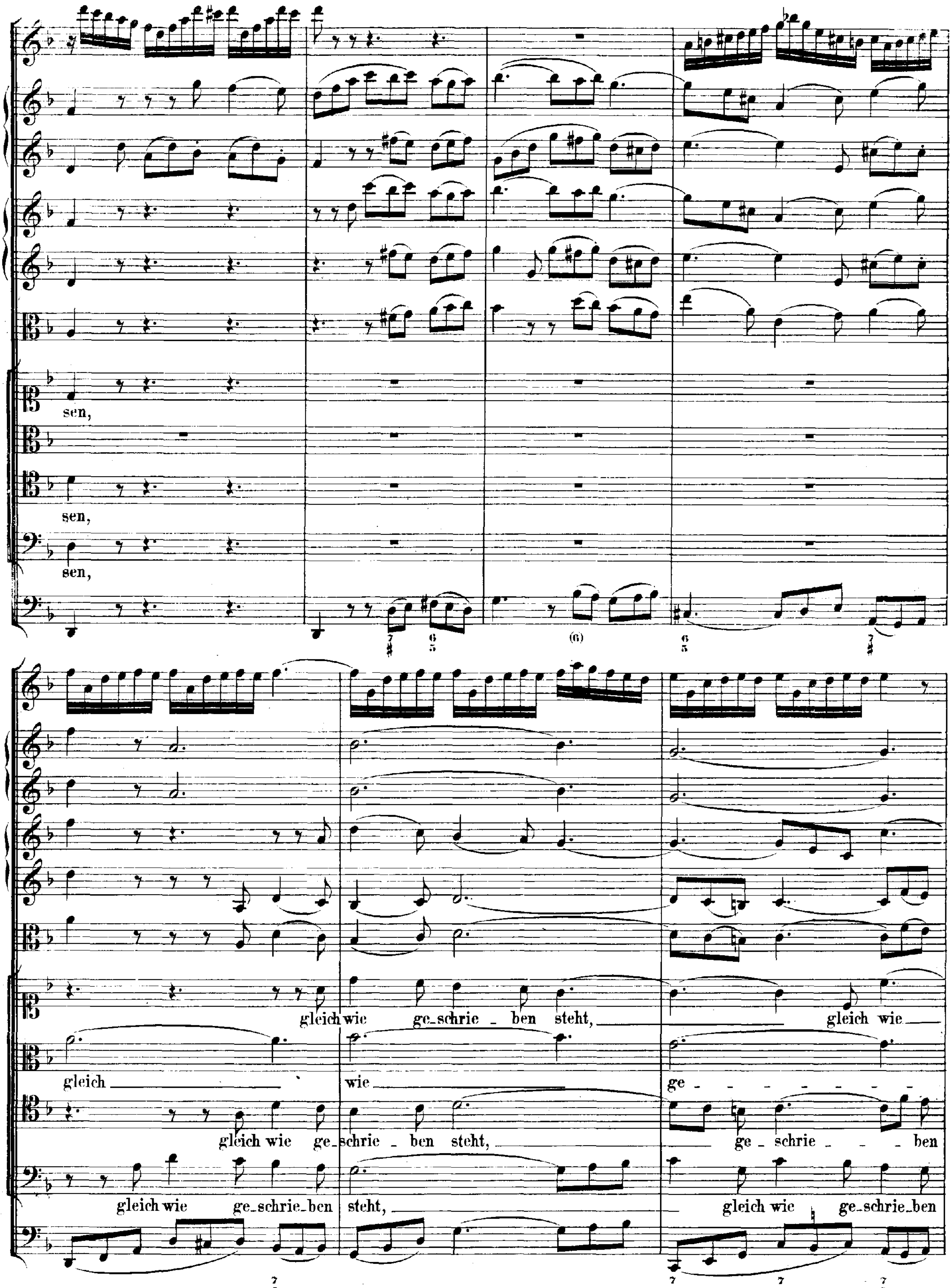

Va
Va
Va ters
Va ters in
ters in E wig keit, Va ters in
ters in E
in E wig keit, in E
E wig keit, in E

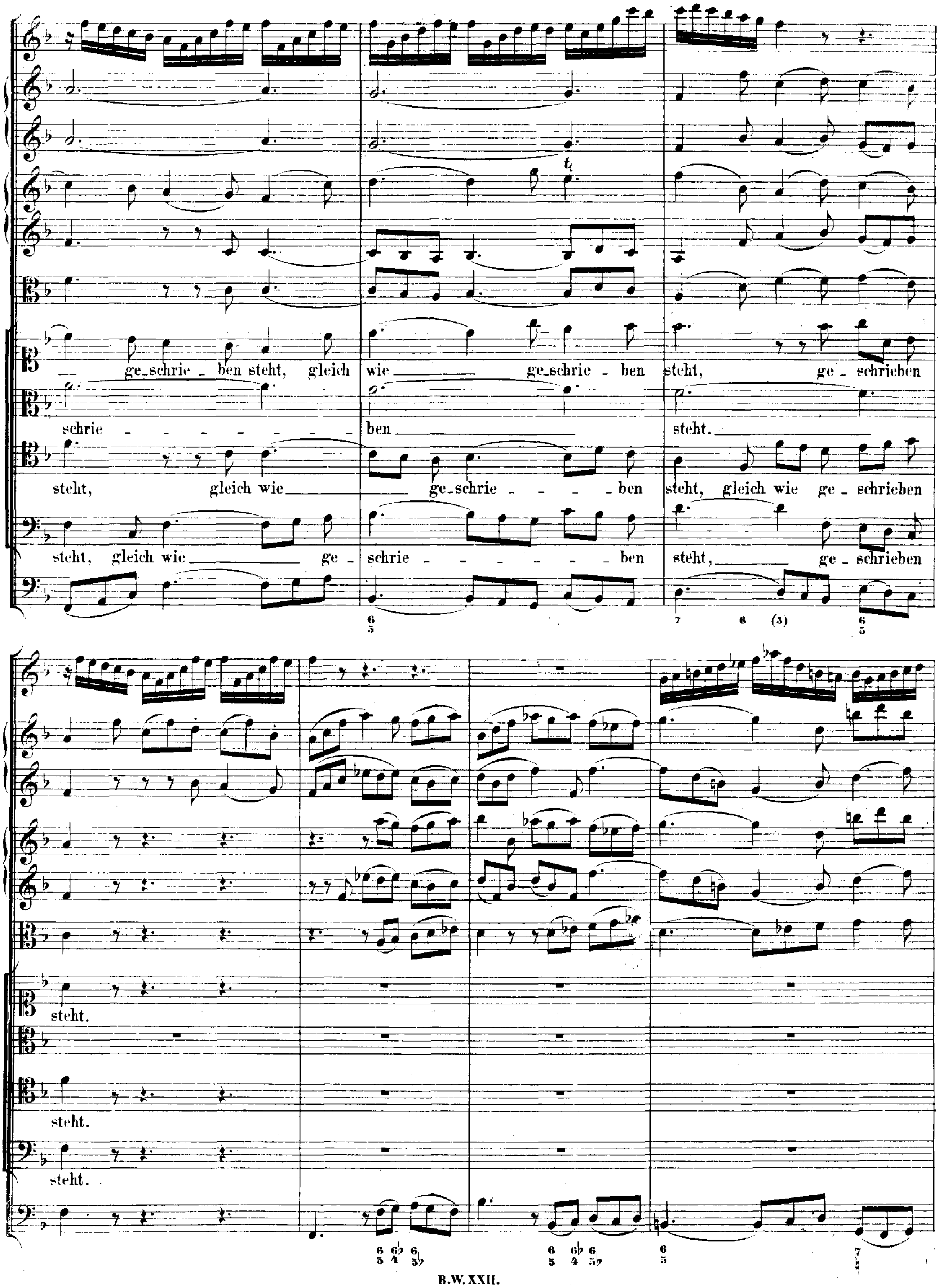

E - - - - - - wig - - keit, in E - wig - keit,
wig - - - - - - - - - - keit,
- - - - - - - - - wig - keit, Va - ters in E - wig - keit,
- - - - - - - - - wig - keit, in E - wig - keit,

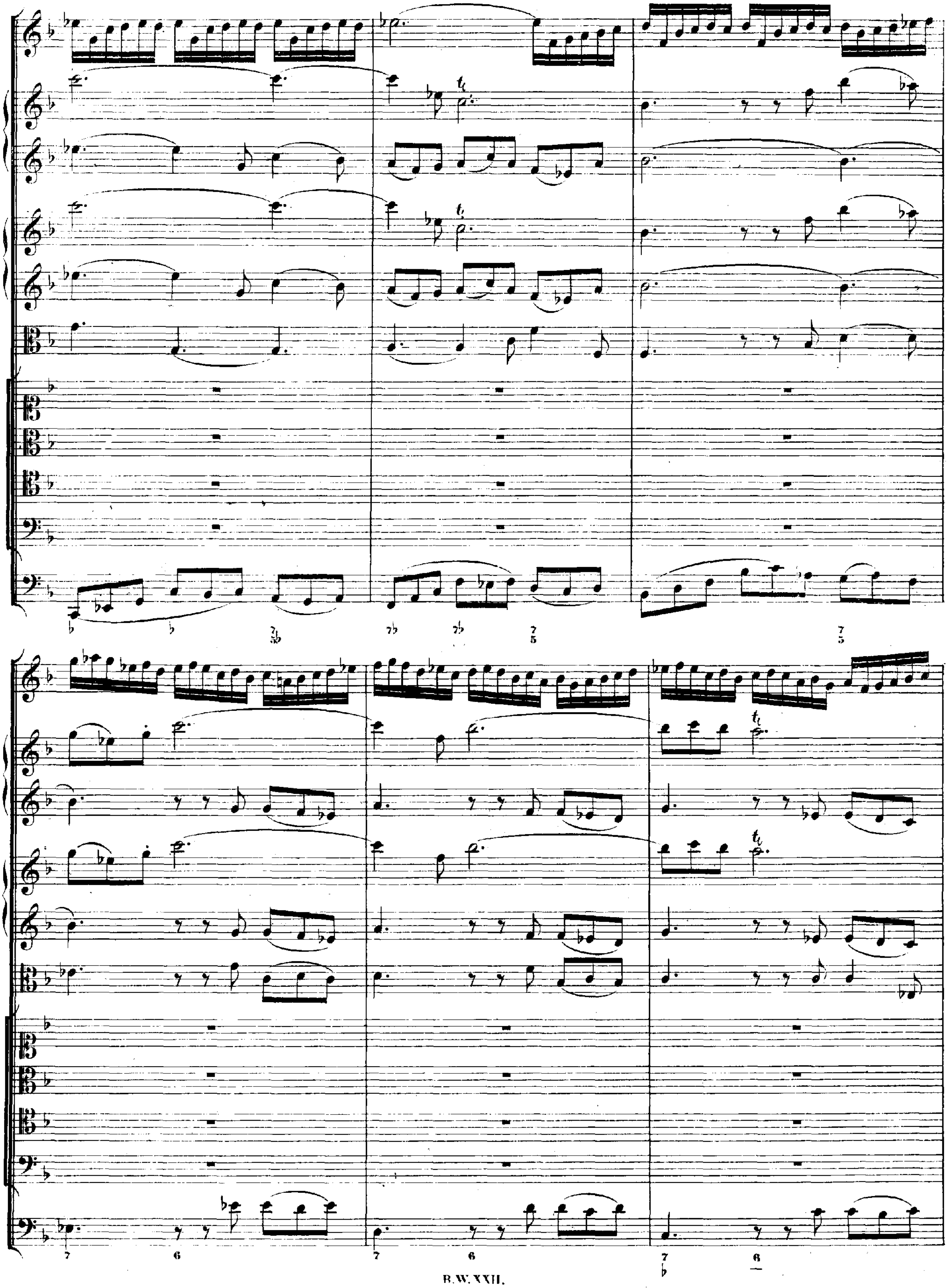


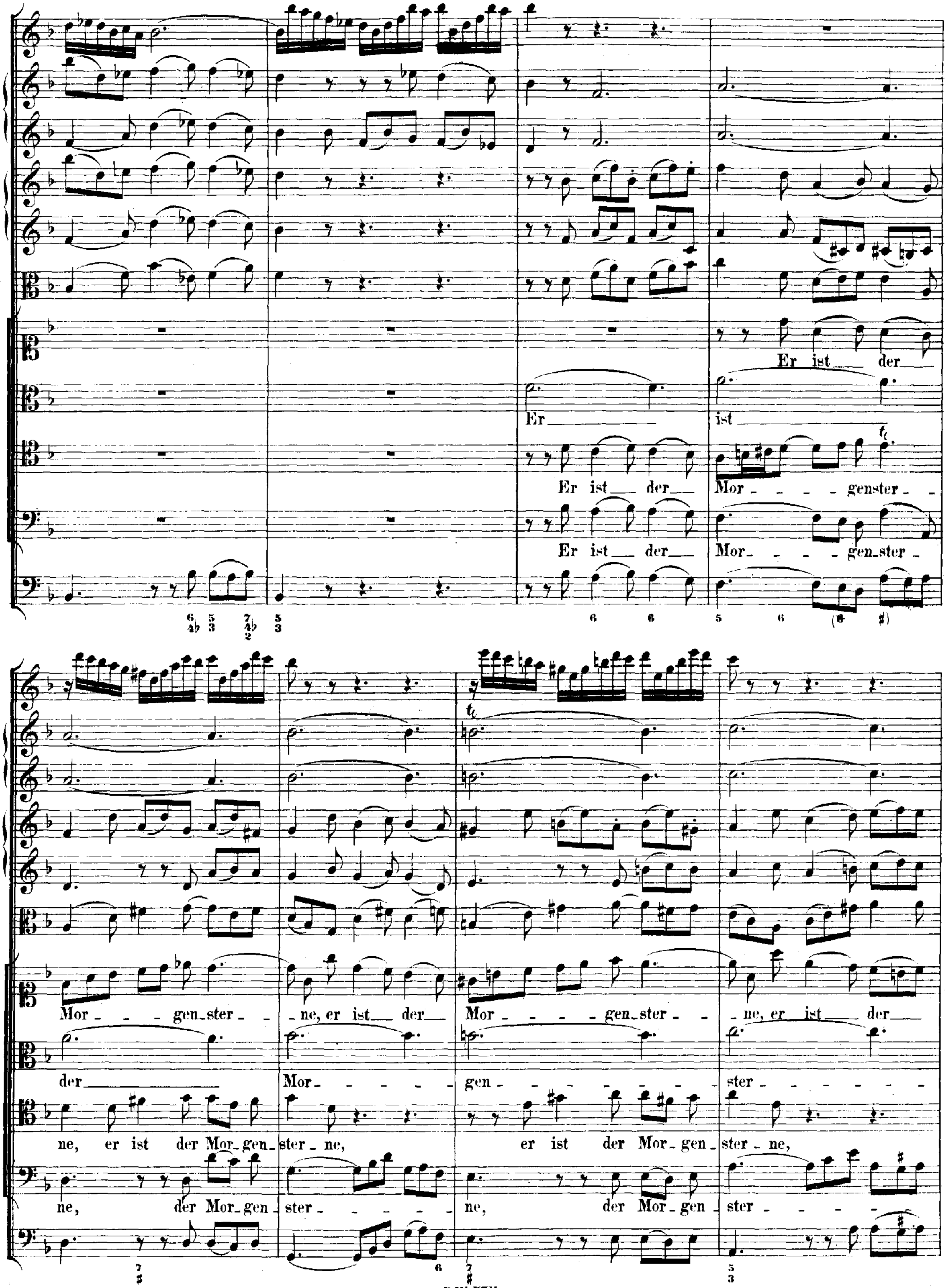


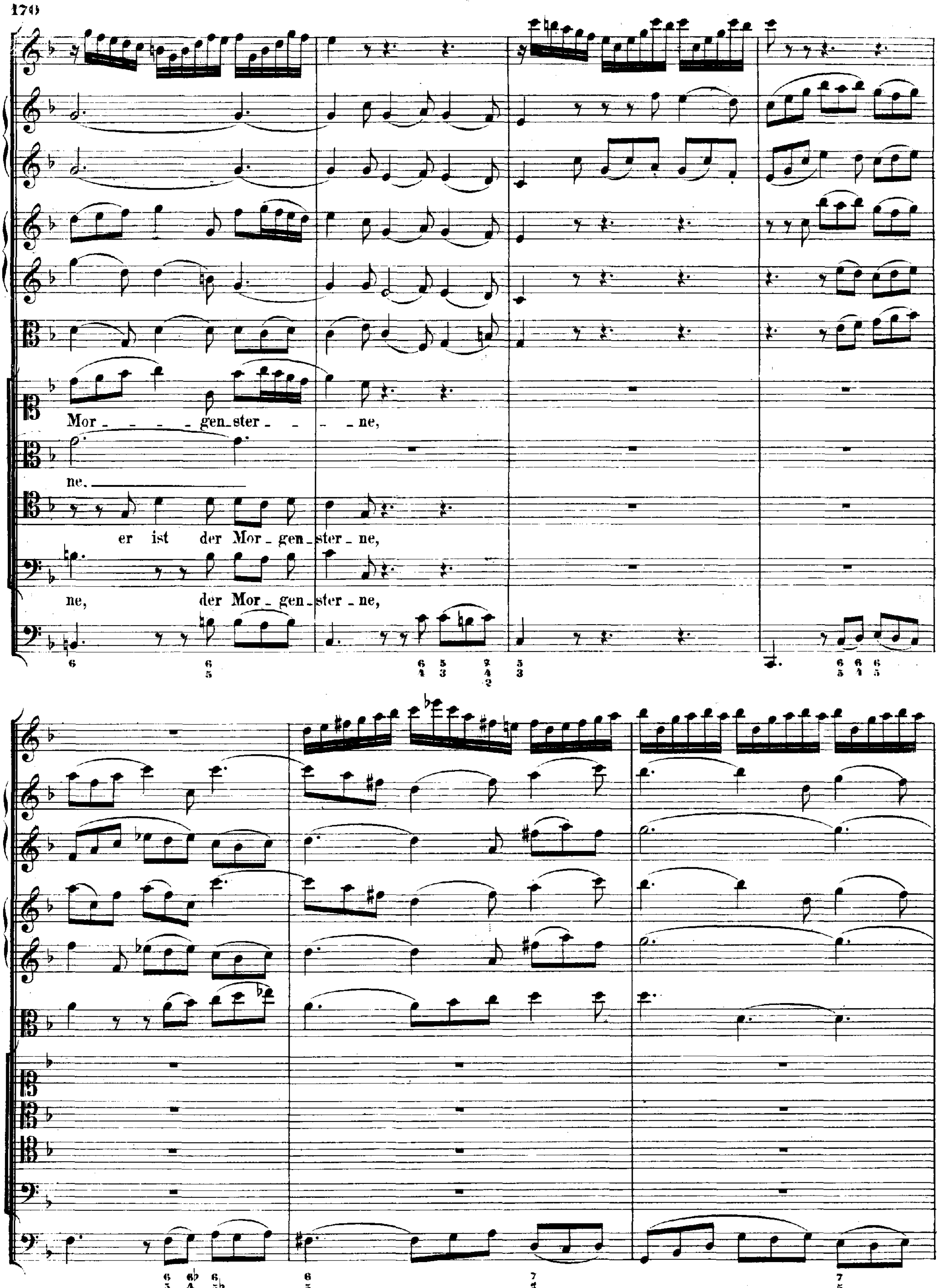

aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros -
aus sei - nem Herzn
aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus
aus sei - nem Her - zen ent -
sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros -
ent - spros - sen,
sei - nem Herz'n ent - spros - sen, aus sei - nem Herzen ent - spros - sen, ent - spros -
spros - sen, aus sei - nem Herzen ent - spros - sen, aus seinem Herzen ent - spros -

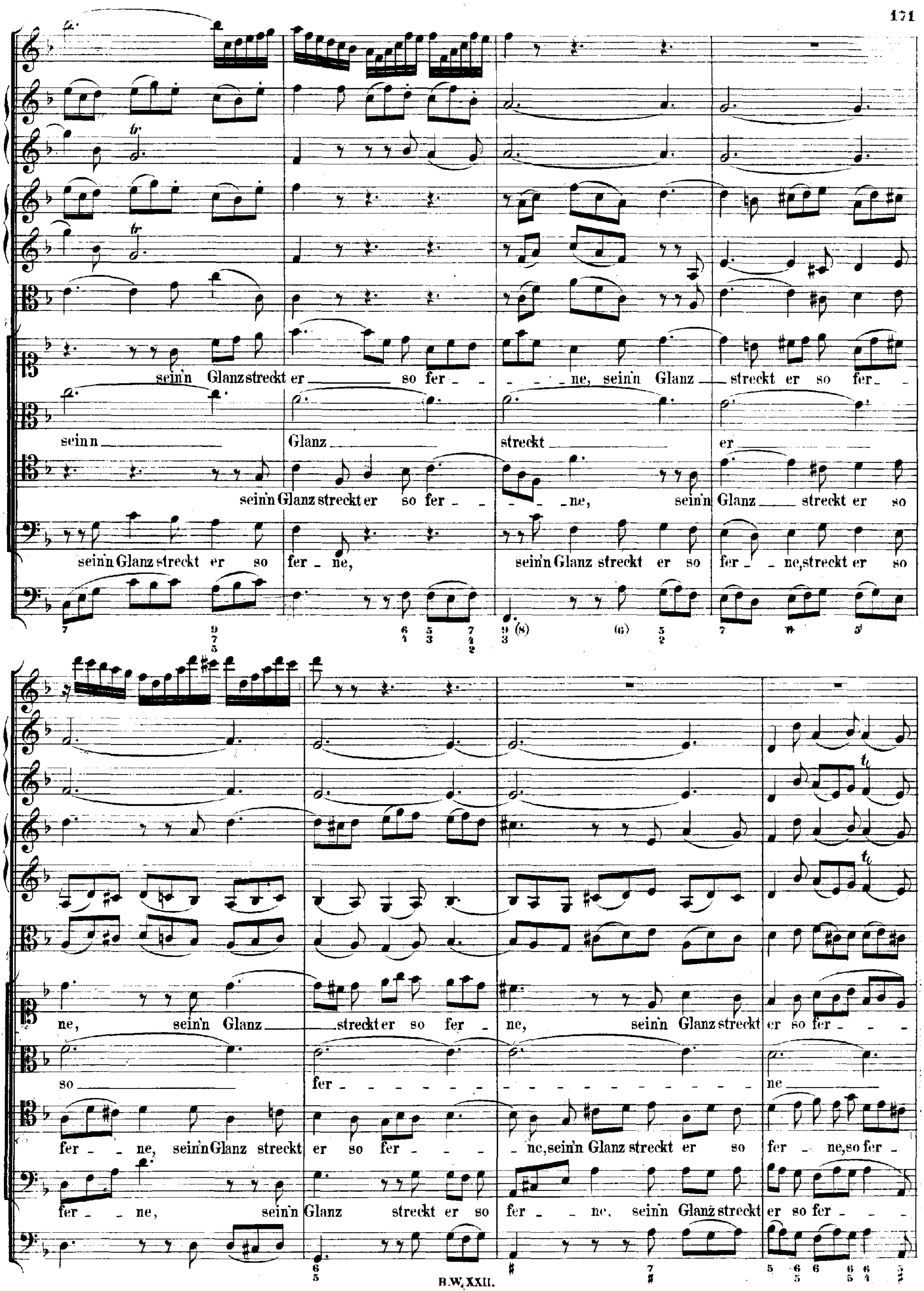

sen,
sen,
sen,
gleich wie ge-schrie - ben steht, gleich wie
gleich wie ge
gleich wie ge-schrie - ben steht, ge - schrie - ben
gleich wie ge-schrie-ben steht, gleich wie ge-schrie-ben

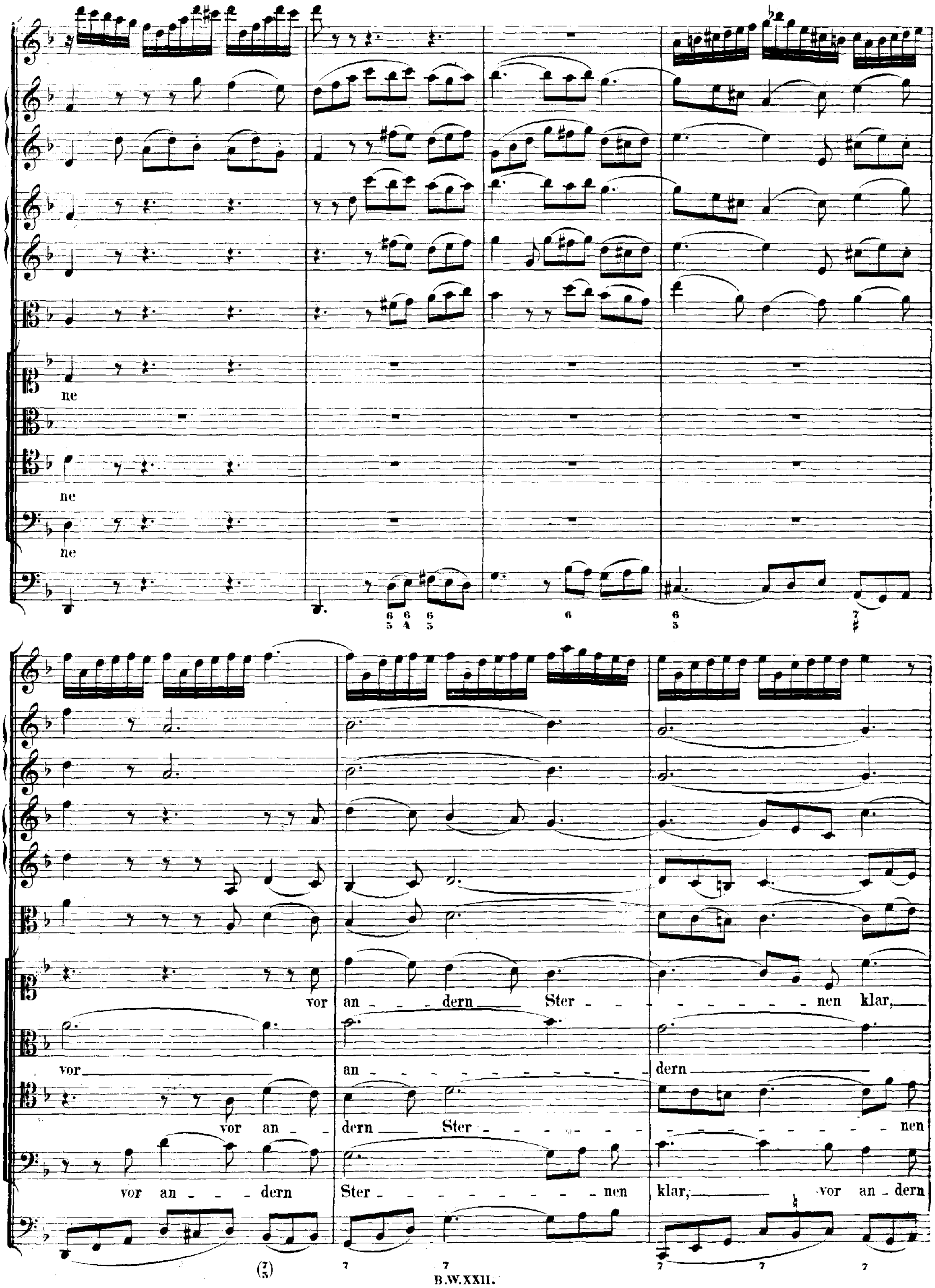

ge_schrie _ ben steht, gleich wie ge_schrie _ ben steht, ge_ schrieben
schrie _ _ _ _ _ _ _ _ ben steht.
steht, gleich wie ge_schrie _ _ _ _ ben steht, gleich wie ge_ schrieben
steht, gleich wie ge _ schrie _ _ _ _ _ _ _ ben steht, ge _ schrieben
steht.
steht.
steht.

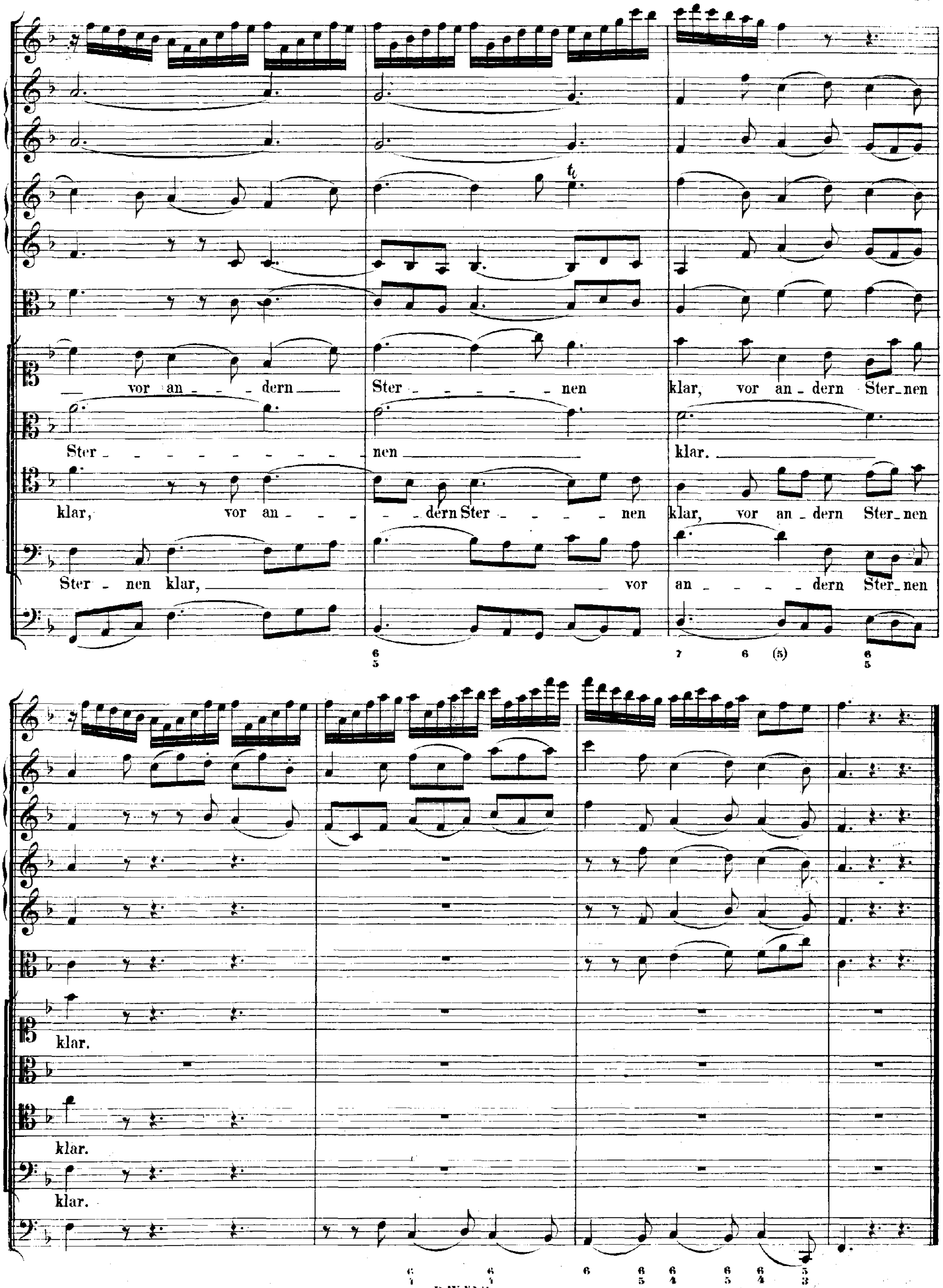



Er ist der
Er
ist
Er ist der Mor - - - gen ster -
Er ist der Mor - - - gen ster -
Mor - - - gen ster - - ne, er ist der Mor - - - gen ster - - ne, er ist der
der Mor - - - gen - - - ster - - -
ne, er ist der Mor gen ster ne, er ist der Mor gen ster ne,
ne, der Mor gen ster - - - ne, der Mor gen ster - - -

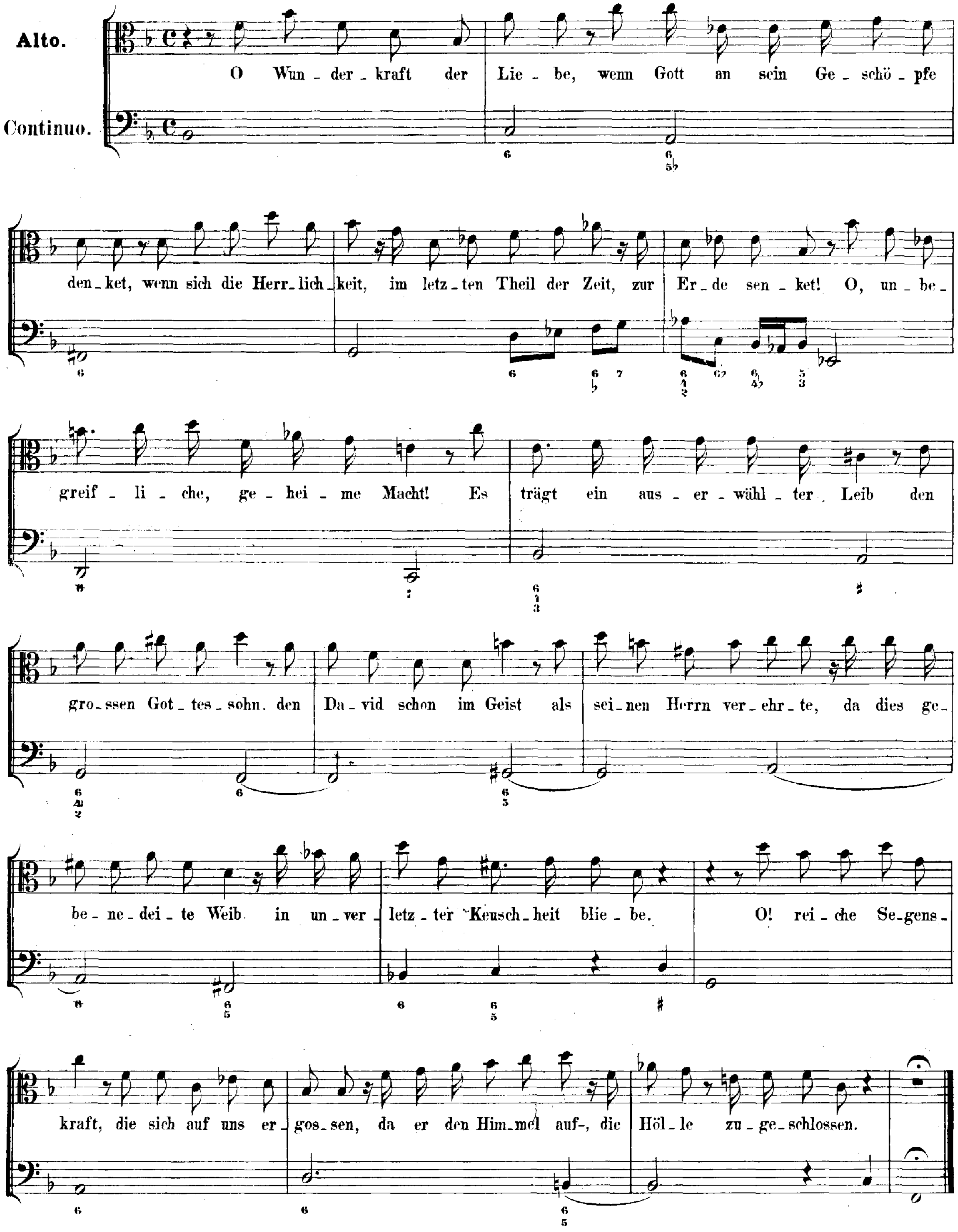

Mor - - - - gen_ster - - - ne,
ne.
er ist der Mor- gen- ster - ne,
ne, der Mor- gen- ster - ne,


sein'n Glanz streckt er so fer - - - - ne, sein'n Glanz streckt er so fer -
sein n Glanz streckt er
sein'n Glanz streckt er so fer - - ne, sein'n Glanz streckt er so
sein'n Glanz streckt er so fer - ne, sein'n Glanz streckt er so fer - ne, streckt er so
ne, sein'n Glanz streckt er so fer - ne, sein'n Glanz streckt er so fer -
so fer - ne
fer - ne, sein'n Glanz streckt er so fer - ne, sein'n Glanz streckt er so fer - ne, so fer -
fer - ne, sein'n Glanz streckt er so fer - ne, sein'n Glanz streckt er so fer -

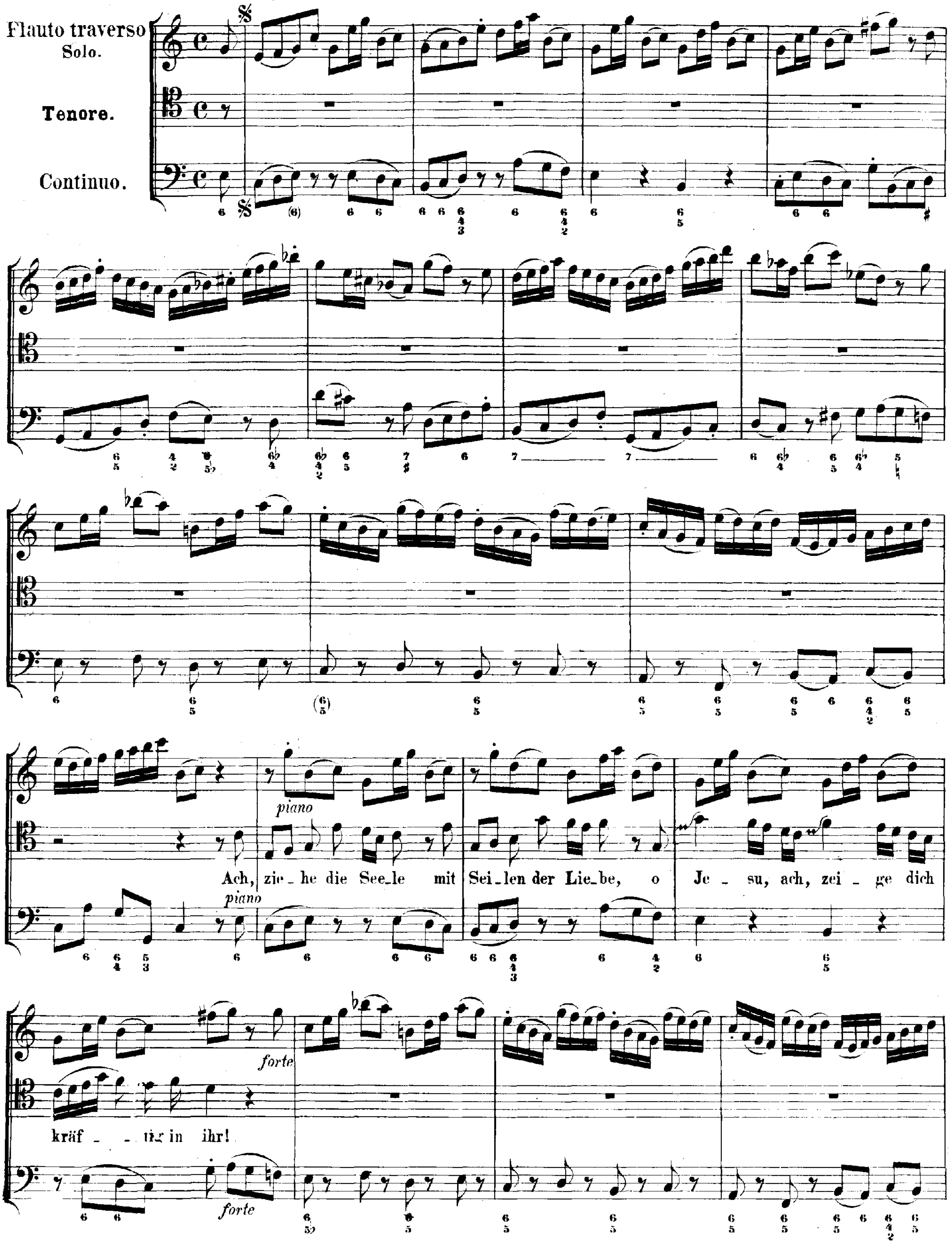

ne
ne
ne
vor an - dern Ster - nen klar,
vor an - dern
an - dern
vor an - dern Ster - nen
vor an - dern Ster - nen klar, vor an - dern

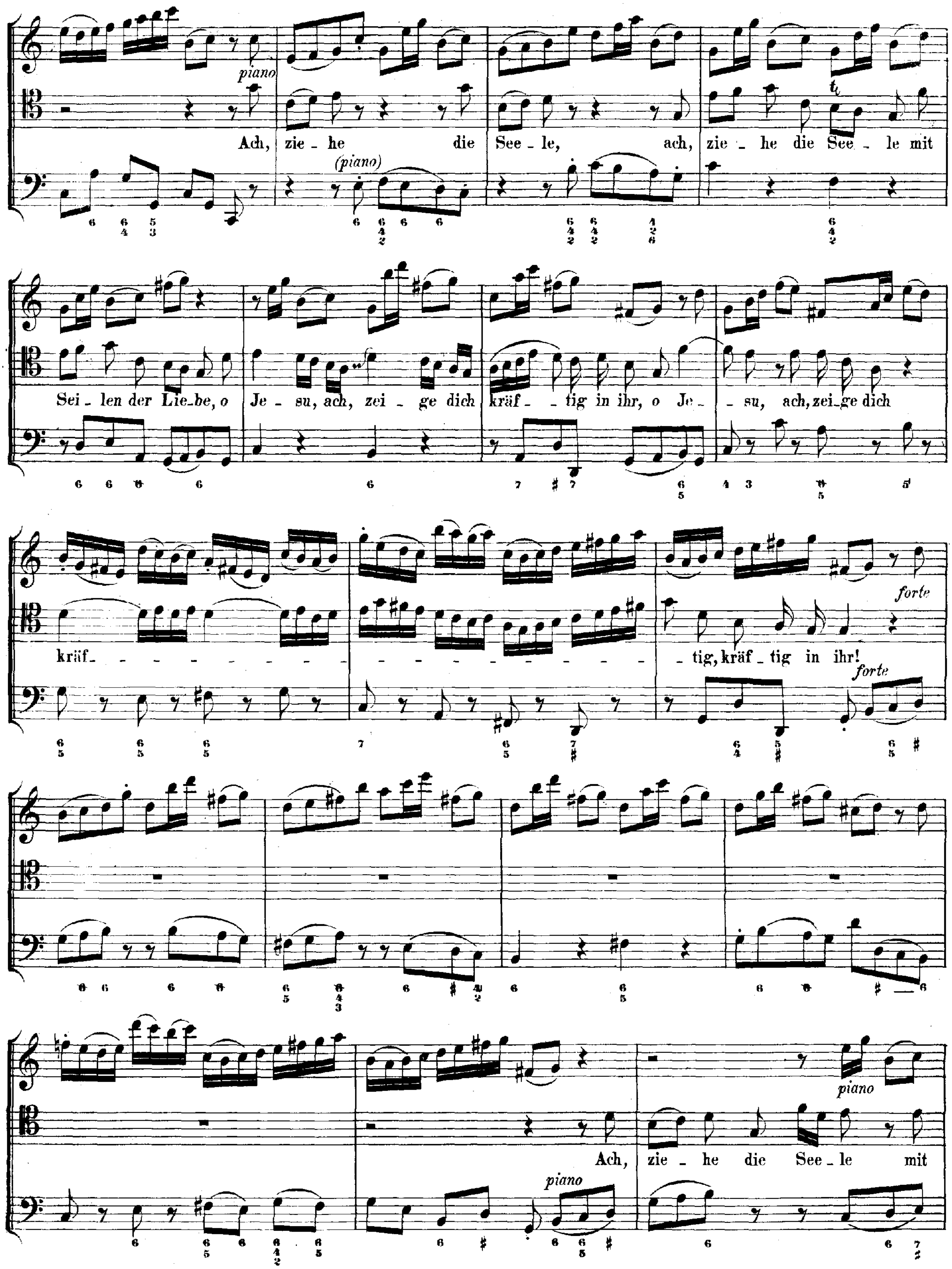

vor an_dern Ster_nen klar, vor an_dern Ster_nen
Ster_nen klar.
klar, vor an_dern Ster_nen klar, vor an_dern Ster_nen
Ster_nen klar, vor an_dern Ster_nen
klar.
klar.
klar.

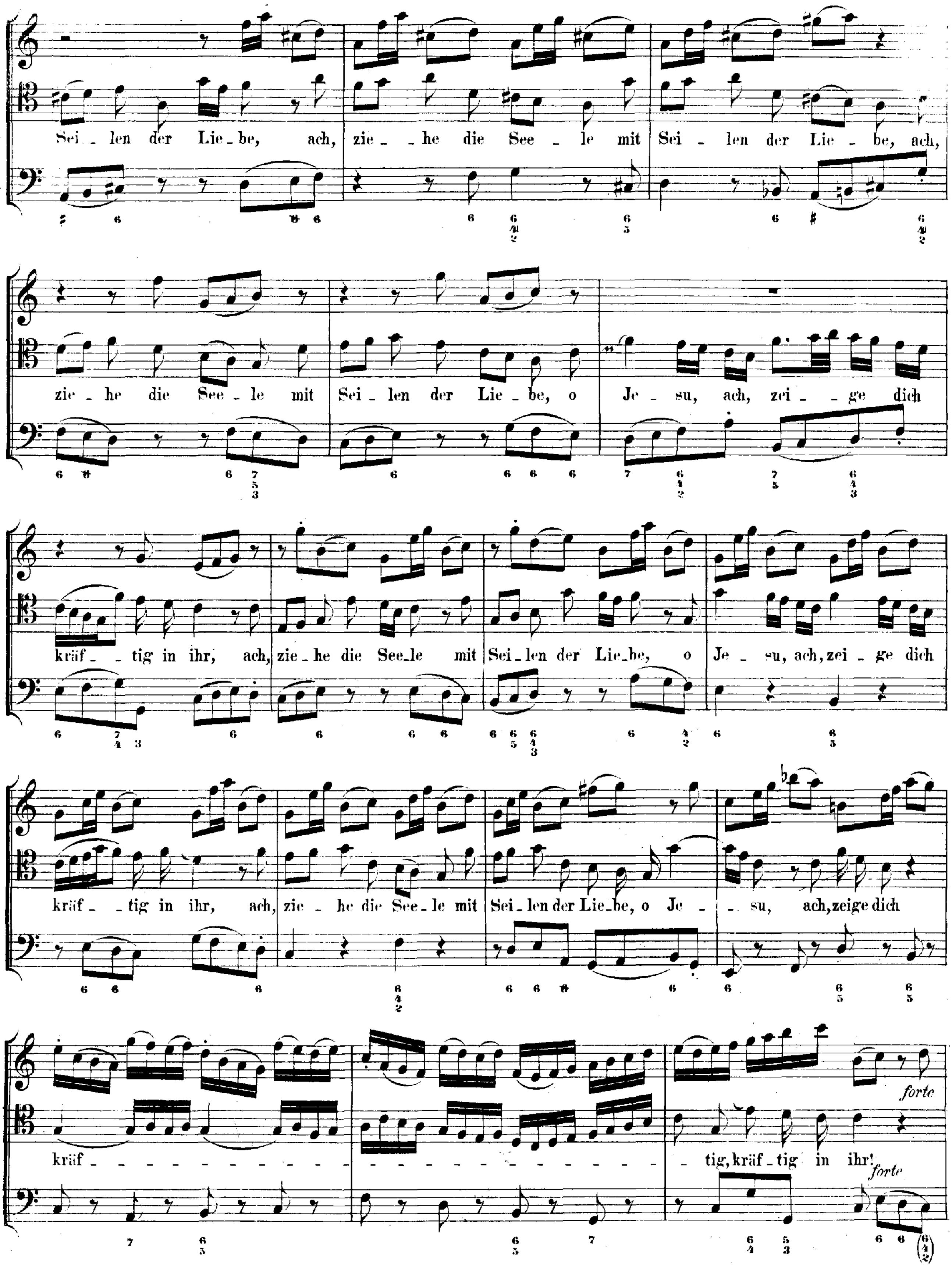
RECITATIV.

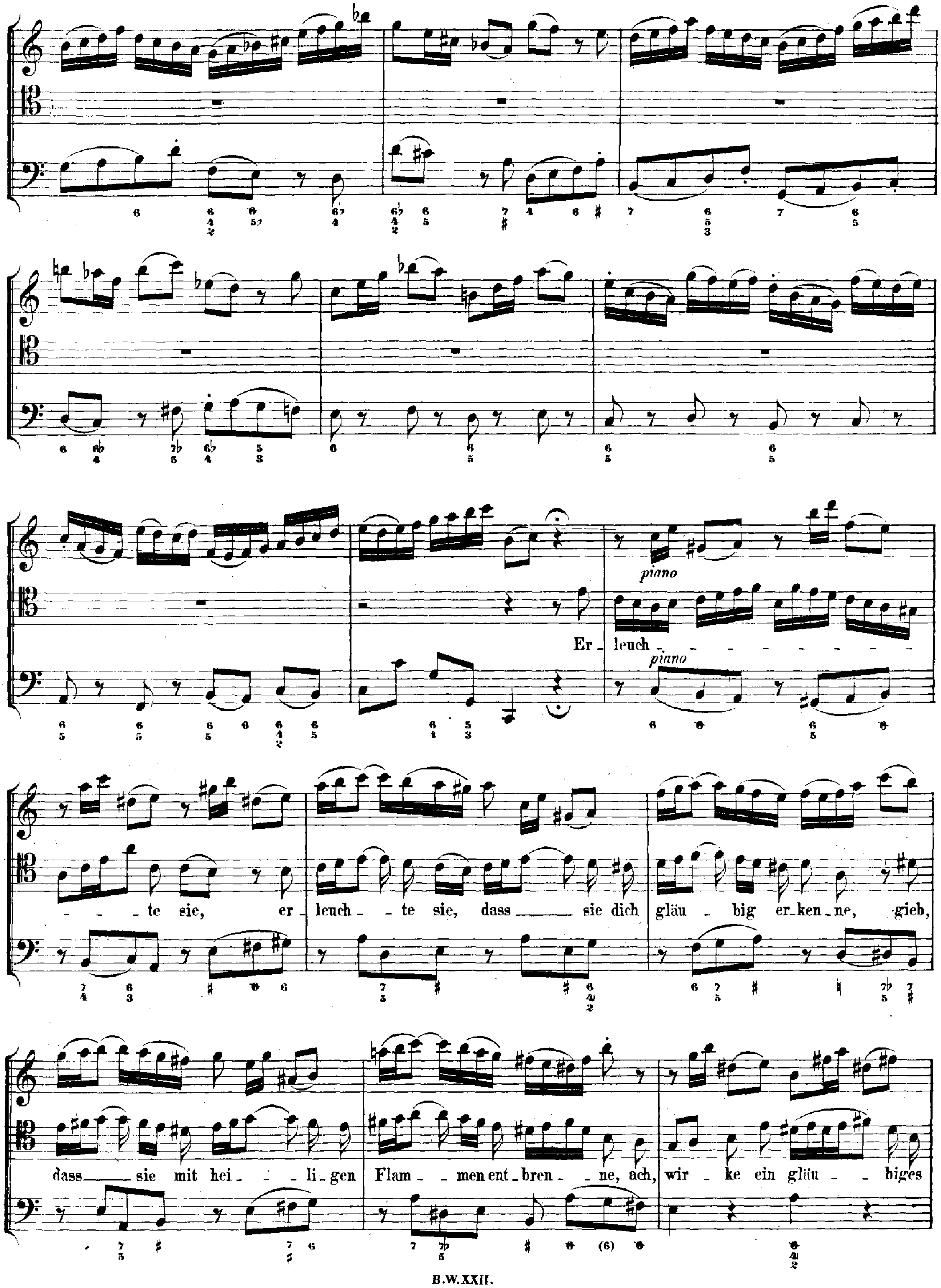

Alto.
Continuo.
O Wun - der - kraft der Lie - be, wenn Gott an sein Ge - schö - pfe
den - ket, wenn sich die Herr - lich - keit, im letz - ten Theil der Zeit, zur Er - de sen - ket! O, un - be -
greif - li - che, ge - hei - me Macht! Es trägt ein aus - er - wähl - ter Leib den
gros - ssen Got - tes - sohn, den Da - vid schon im Geist als sei - nen Herrn ver - ehr - te, da dies ge -
be - ne - dei - te Weib in un - ver - letz - ter Keusch - heit blie - be. O! rei - che Se - gens -
kraft, die sich auf uns er - gos - sen, da er den Him - mel auf-, die Höl - le zu - ge - schlossen.

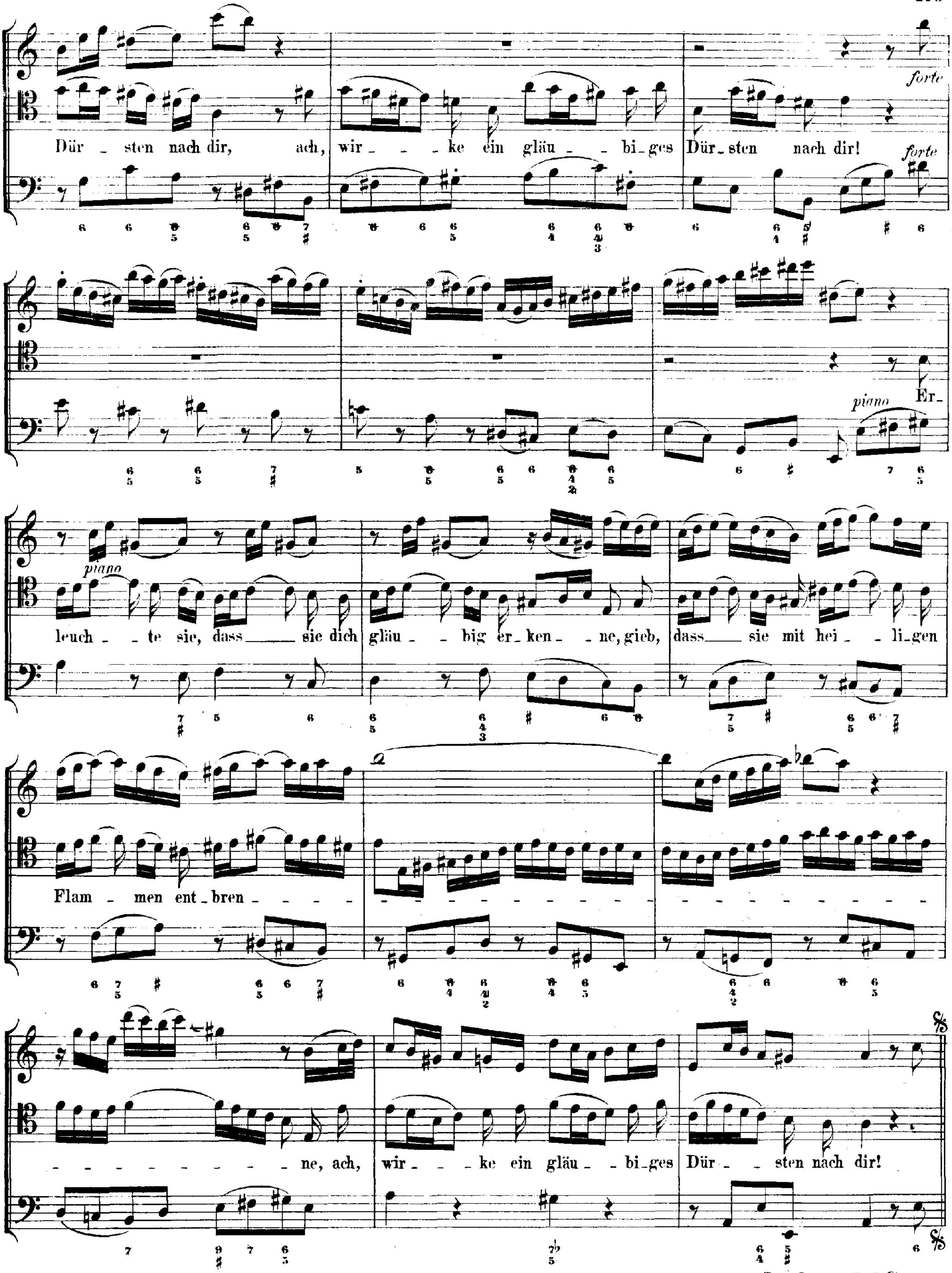
ARIE.


Flauto traverso
Solo.
Tenore.
Continuo.
piano
piano
Ach, zie_he die See_le mit Sei_len der Lie_be, o Je _ su, ach, zei _ ge dich
kräf _ _ tig in ihr!
forte
forte

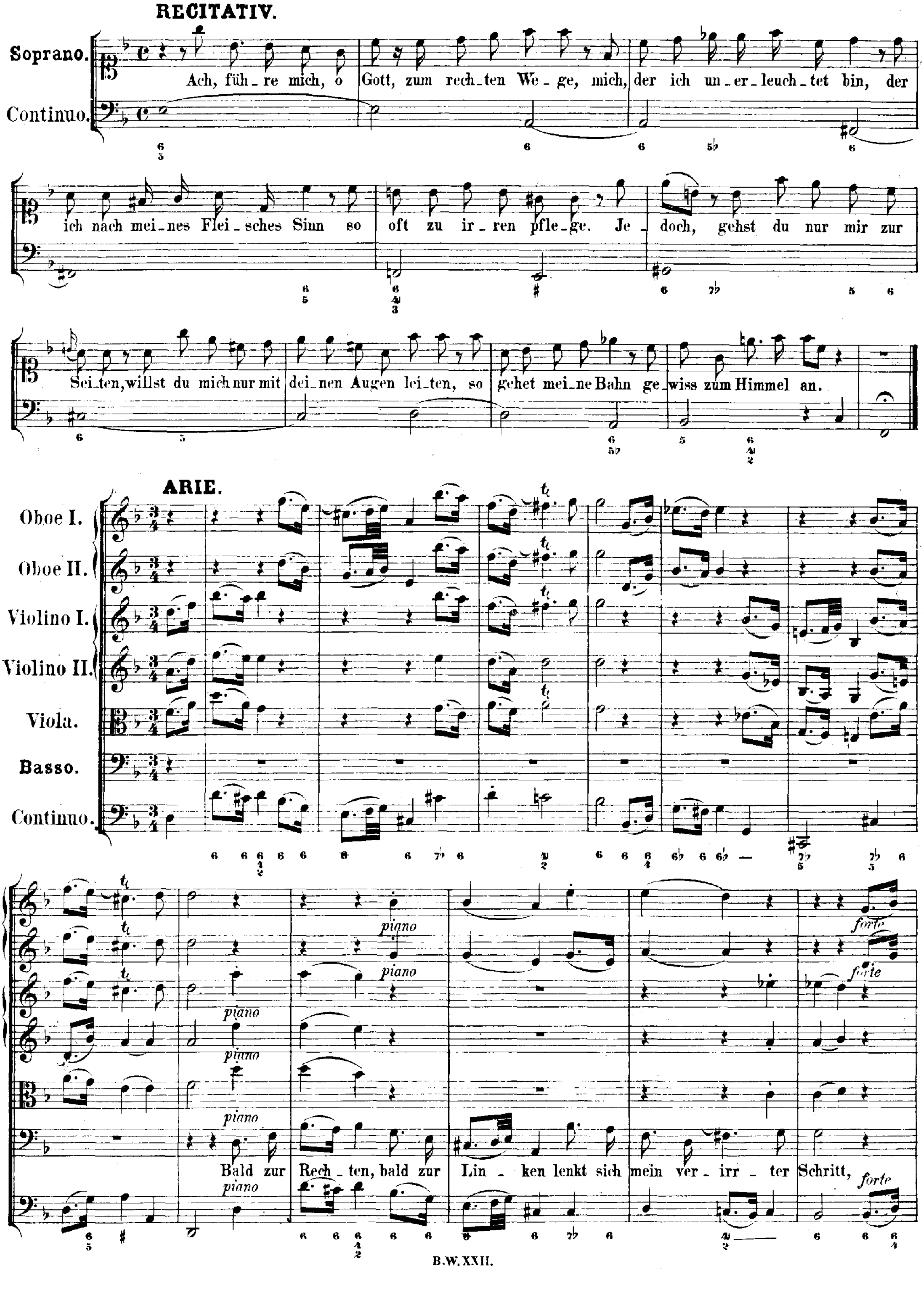

piano
Ach, zie - he die See - le, ach, zie - he die See - le mit
(piano)
Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zei - ge dich kräf - tig in ihr, o Je - su, ach, zei - ge dich
kräf - tig, kräf - tig in ihr!
forte
forte
Ach, zie - he die See - le mit
piano
piano

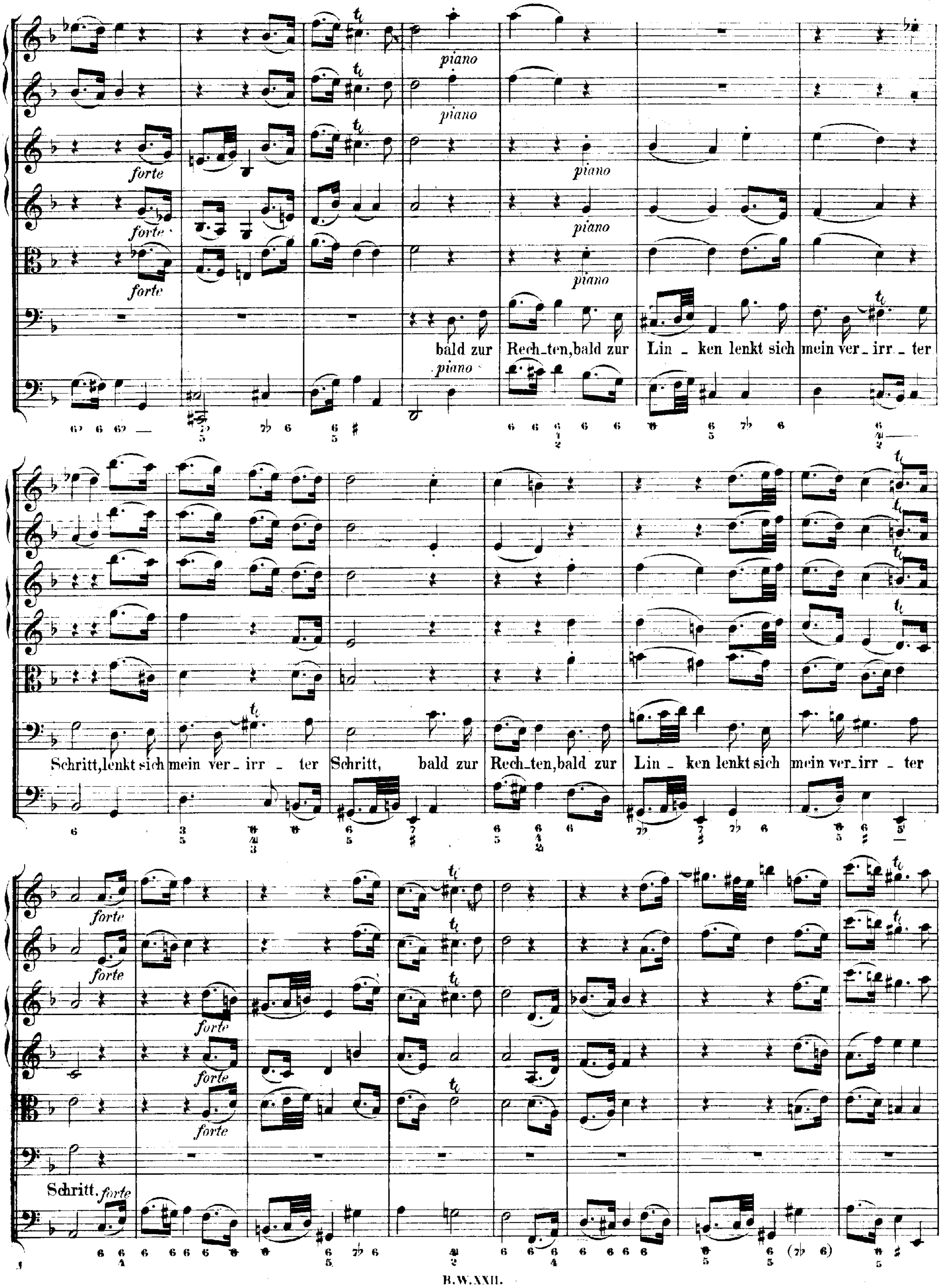

Sei_len der Lie_be, ach, zie__he die See_le mit Sei_len der Lie_be, ach,
zie_he die See_le mit Sei_len der Lie_be, o Je_su, ach, zei__ge dich
kräf__tig in ihr, ach, zie_he die See_le mit Sei_len der Lie_be, o Je_su, ach, zei_ge dich
kräf__tig in ihr, ach, zie_he die See_le mit Sei_len der Lie_be, o Je__su, ach, zeige dich
kräf_______________tig, kräf_tig in ihr!
forte
forte

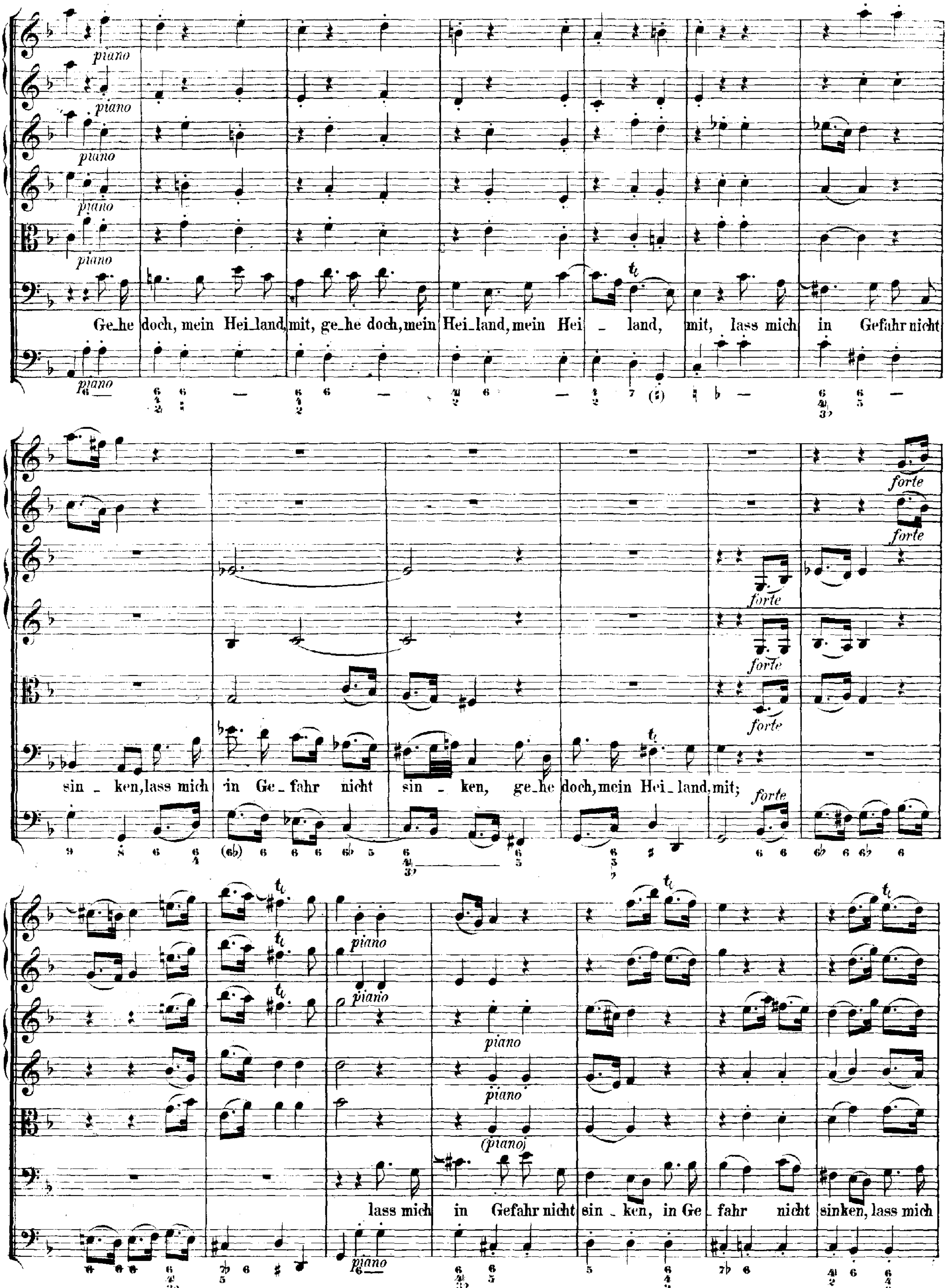

piano
Er - leuch - - - - - - - - -
piano
- - te sie, er - leuch - - te sie, dass sie dich gläu - big er - ken - ne, gieb,
dass sie mit hei - - li - gen Flam - - men ent - bren - - ne, ach, wir - ke ein gläu - - biges

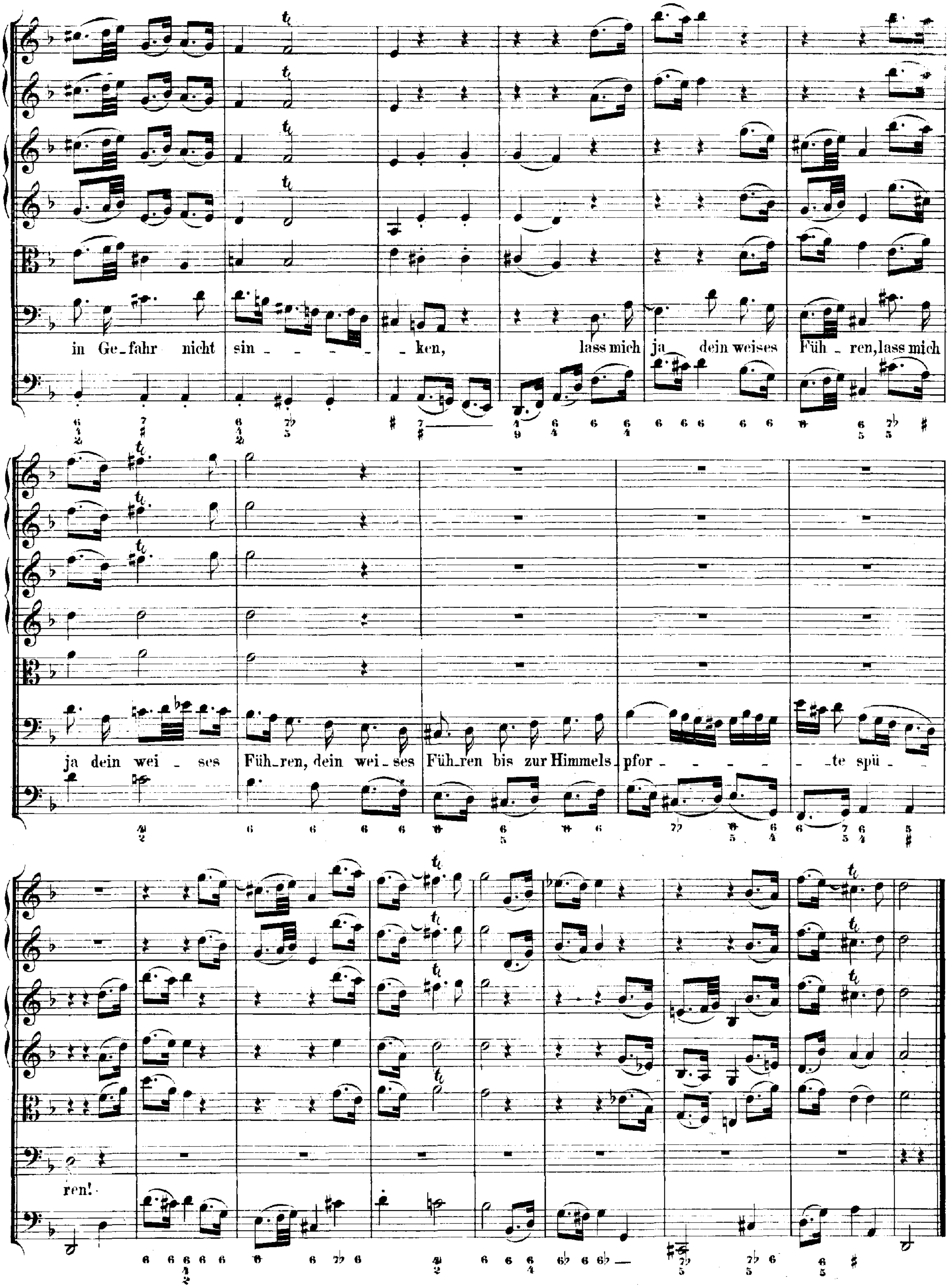


Da Capo dal Segno.

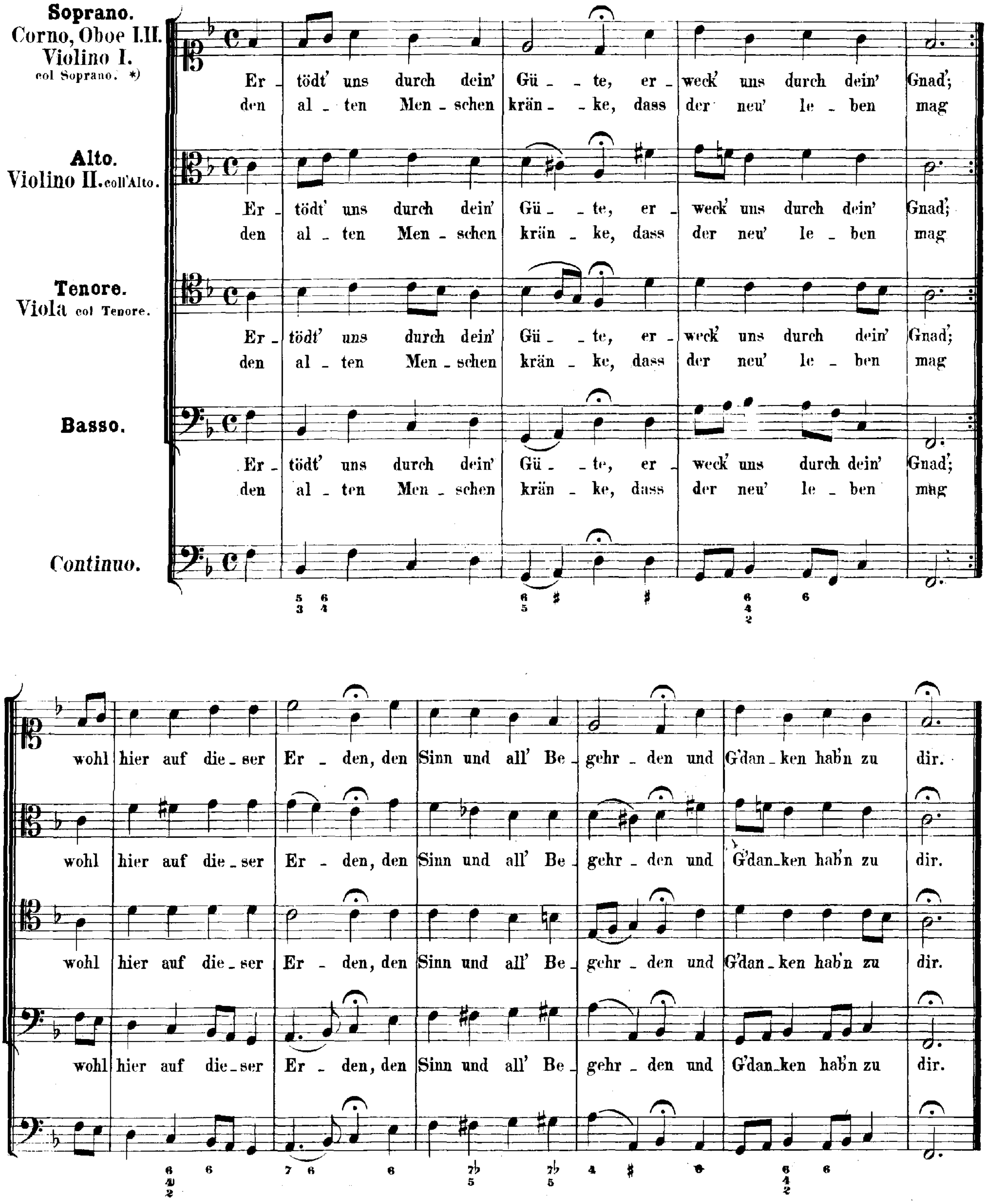

RECITATIV.
Soprano.
Continuo.
Ach, füh_re mich, o Gott, zum rech_ten We_ge, mich, der ich un_er_leuch_tet bin, der ich nach mei_nes Flei_sches Sinn so oft zu ir_ren pfle_ge. Je_doch, gehst du nur mir zur Sei_ten, willst du mich nur mit dei_nen Augen lei_ten, so gehet mei_ne Bahn ge_wiss zum Himmel an.
ARIE.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Continuo.
piano
forte
Bald zur Rech_ten, bald zur Lin_ken lenkt sich mein ver_irr_ter Schritt,


piano
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
bald zur Rech_ten, bald zur Lin _ ken lenkt sich mein ver_irr _ ter
piano
Schritt, lenkt sich mein ver_irr _ ter Schritt, bald zur Rech_ten, bald zur Lin _ ken lenkt sich mein ver_irr _ ter
forte
forte
forte
forte
forte
Schritt. forte


Ge_he doch, mein Hei_land, mit, ge_he doch, mein Hei_land, mein Hei - land, mit, lass mich in Gefahr nicht
sin - ken, lass mich in Ge - fahr nicht sin - ken, ge_he doch, mein Hei_land, mit;
lass mich in Gefahr nicht sin - ken, in Ge - fahr nicht sinken, lass mich
piano
forte
(piano)


in Ge-fahr nicht sin - - - - ken, lass mich ja dein weises Füh - ren, lass mich
ja dein wei - ses Füh-ren, dein wei-ses Füh-ren bis zur Himmels pfor - - - - - te spü -
ren!

CHORAL. (Melodie: „Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.")



*) Die Flöte schweigt.

Cantate

über das Lied:

„In allen meinen Thaten"

von

Dr. Paul Flemming.

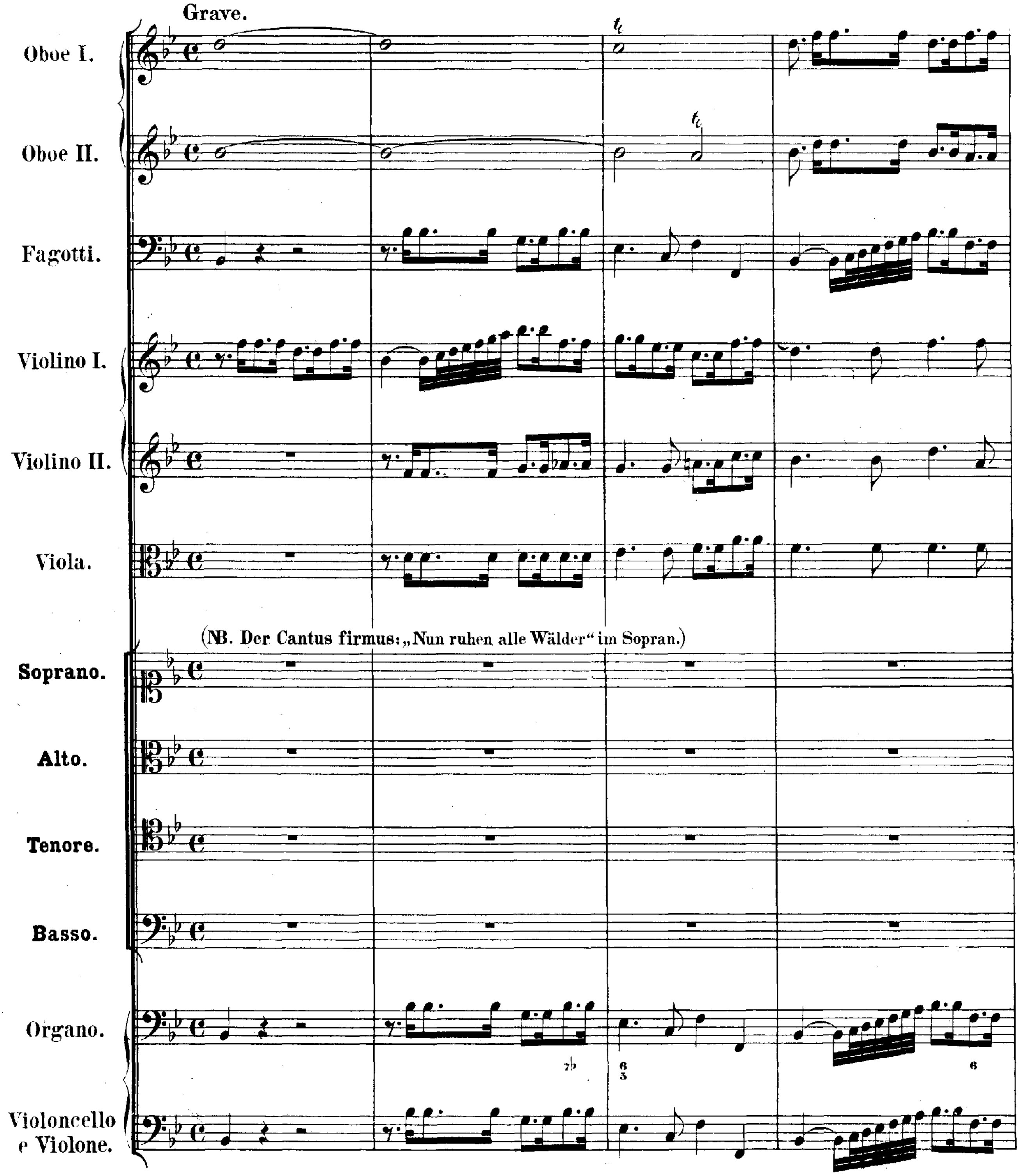
No. 97.

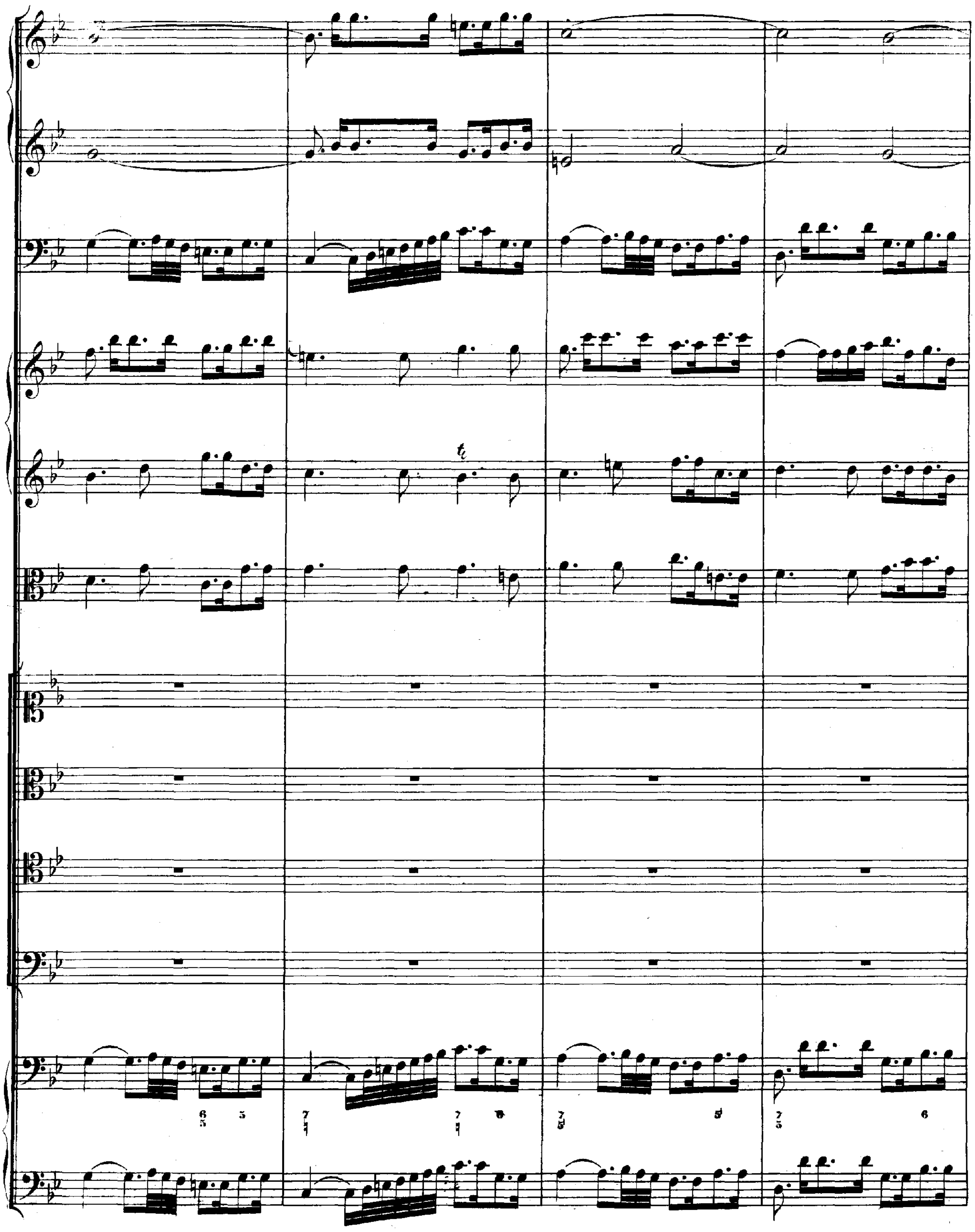
Cantate.

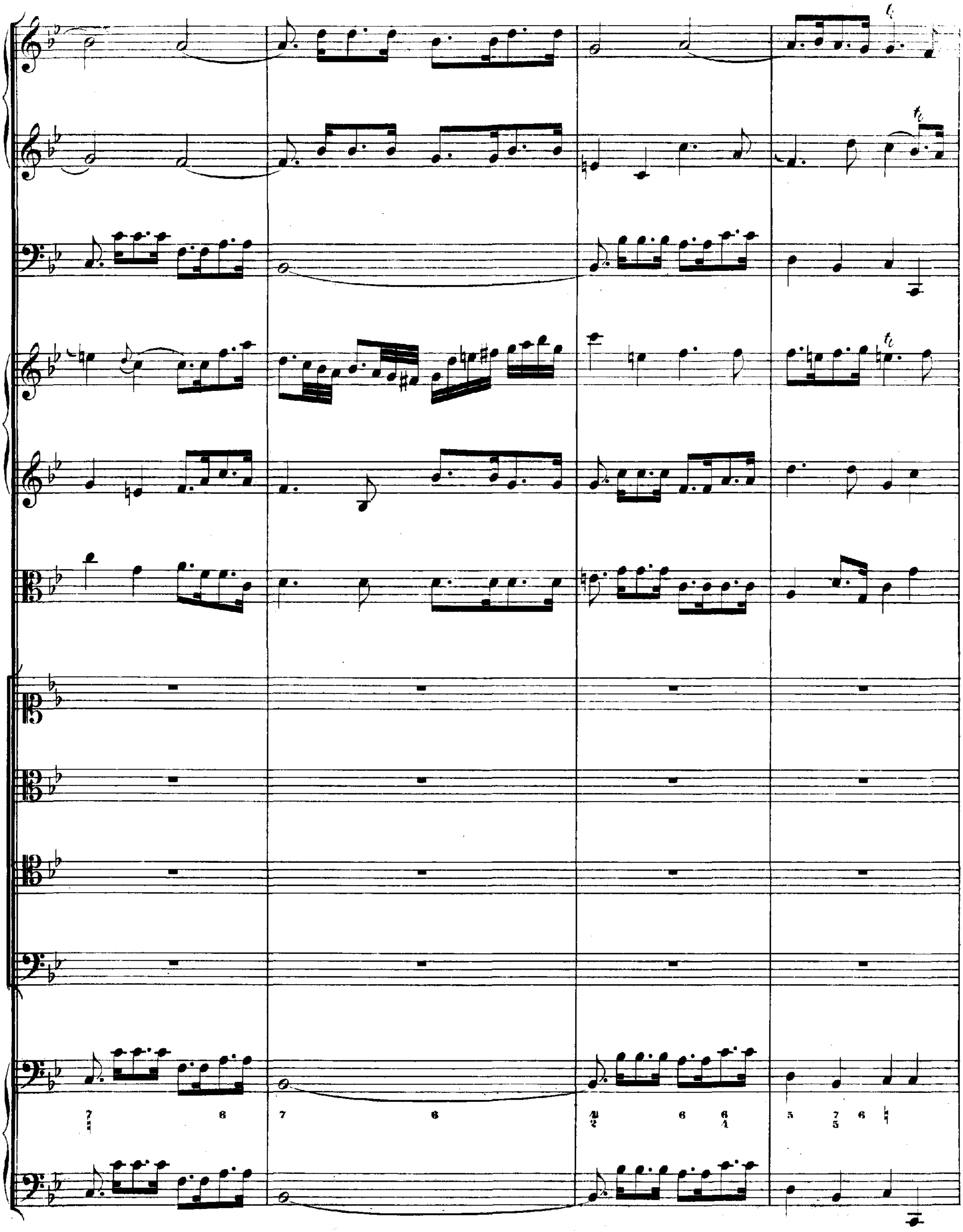
„In allen meinen Thaten."

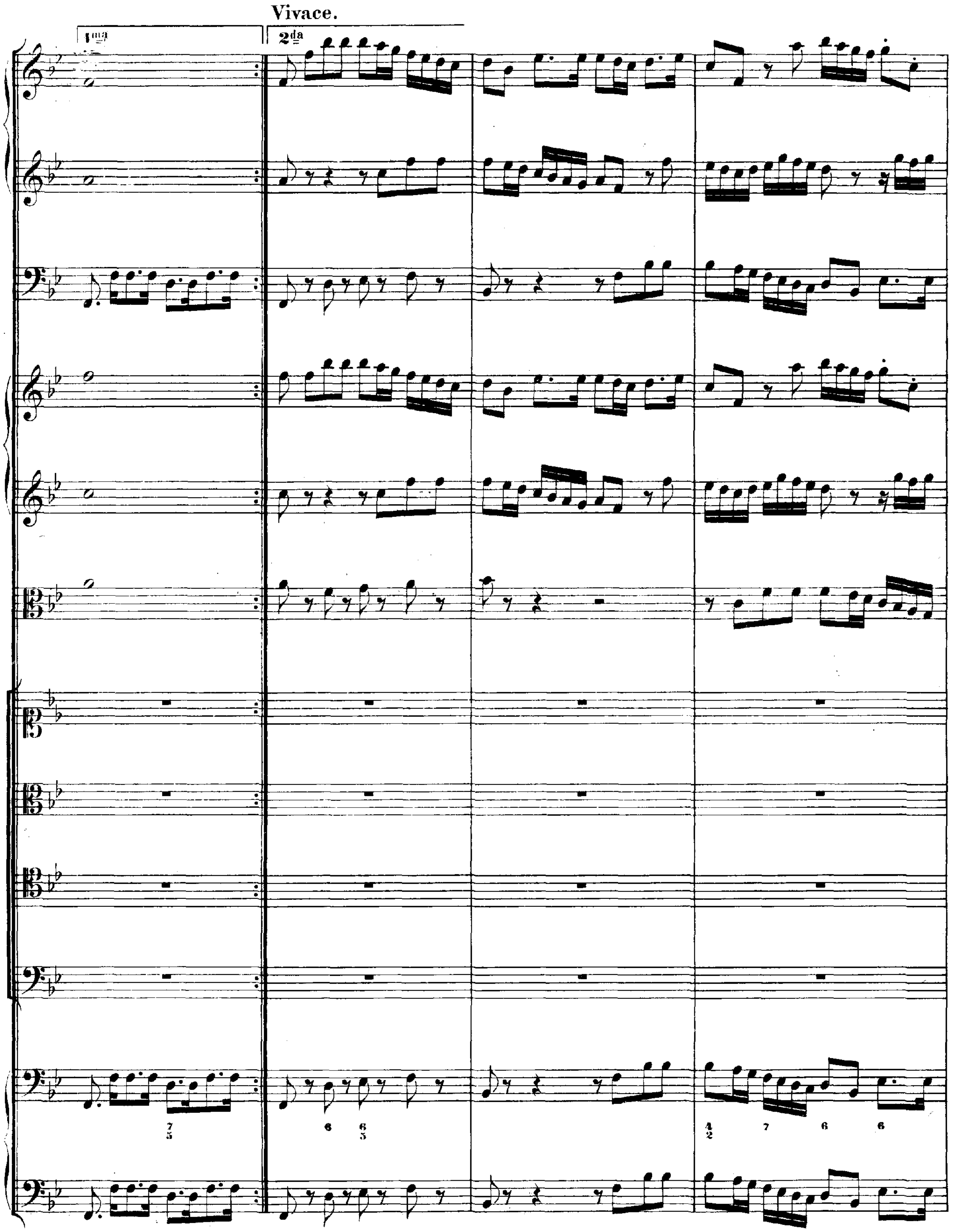
Vers 1. CHOR.

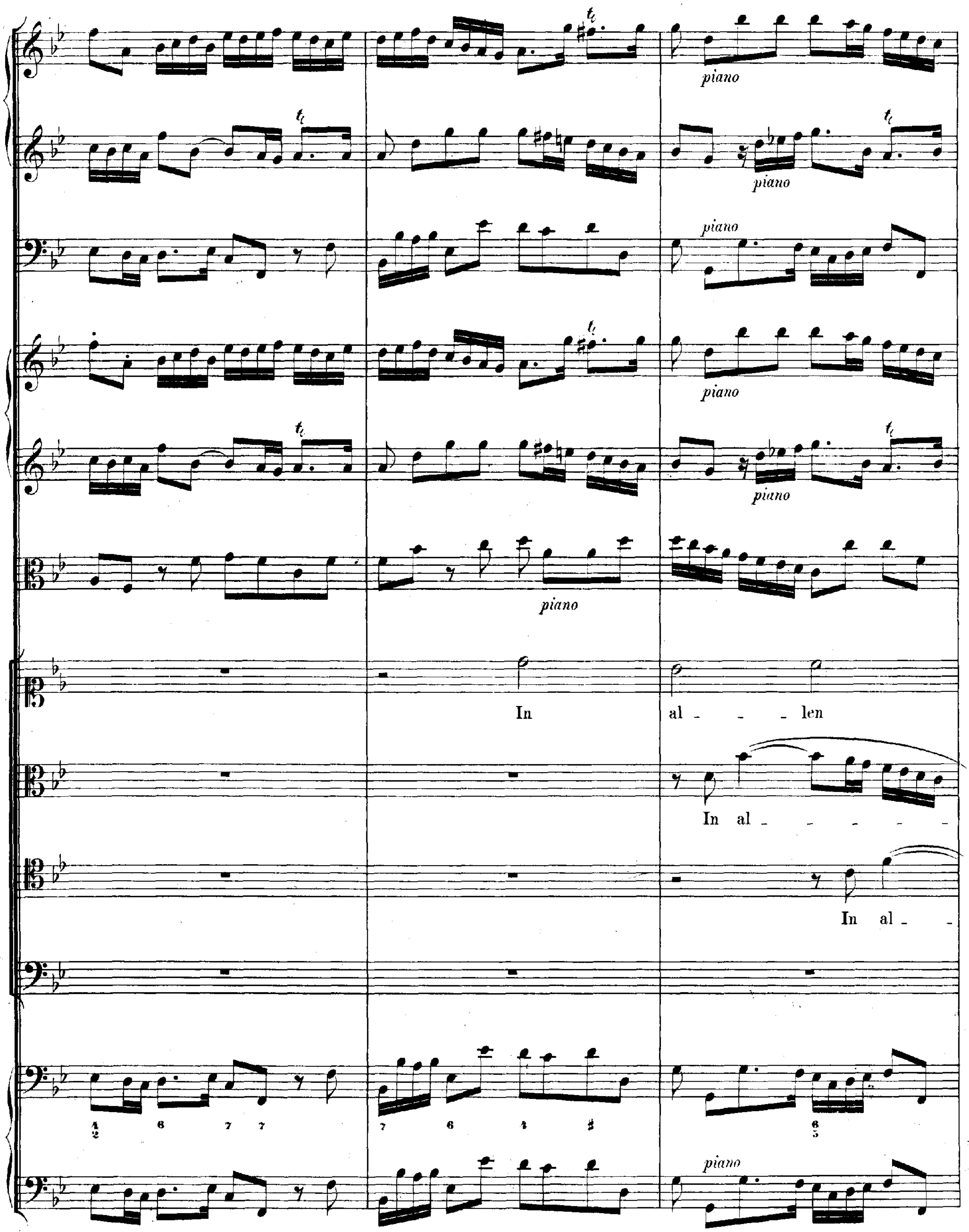
Grave.

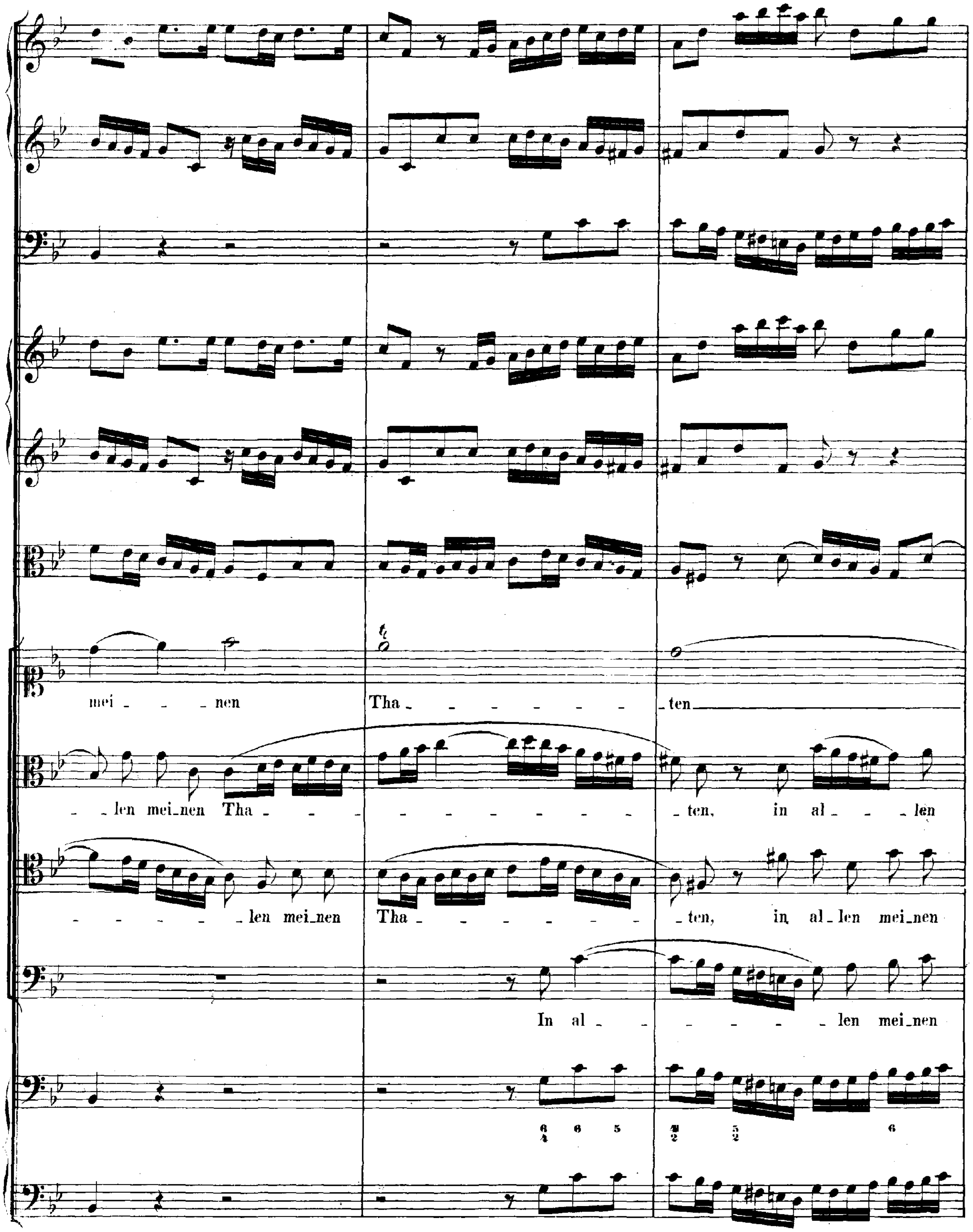


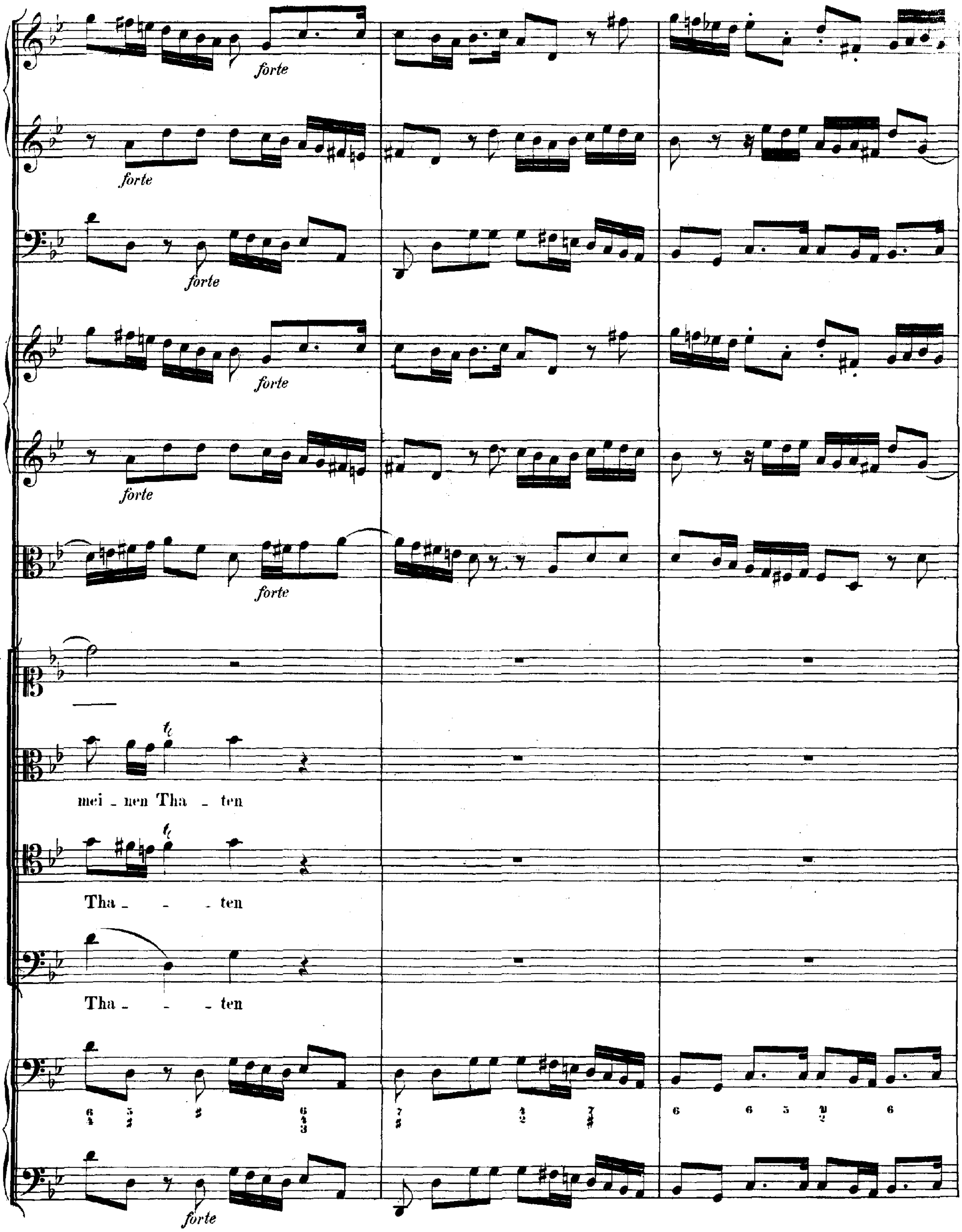


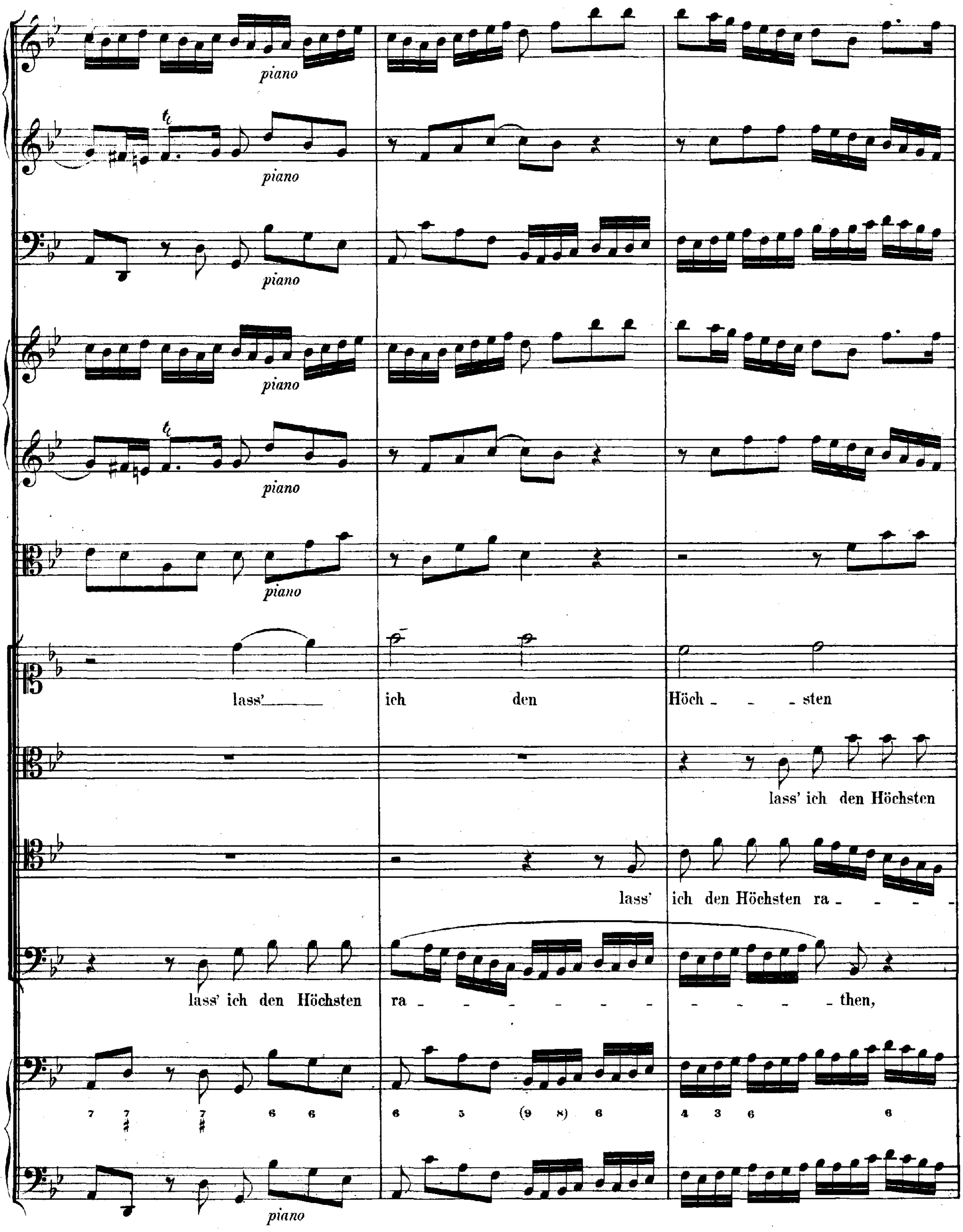


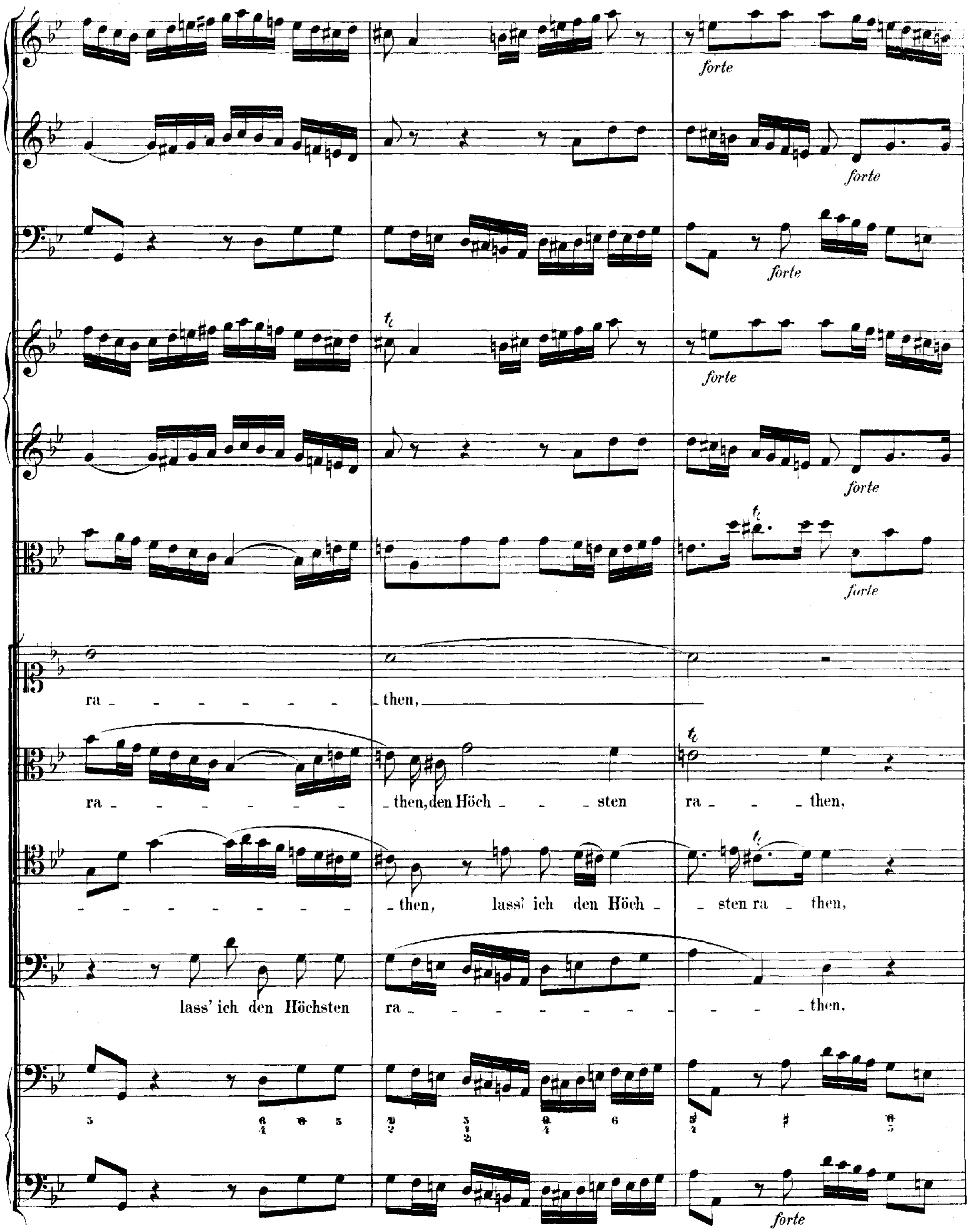

Vivace.
1ma
2da

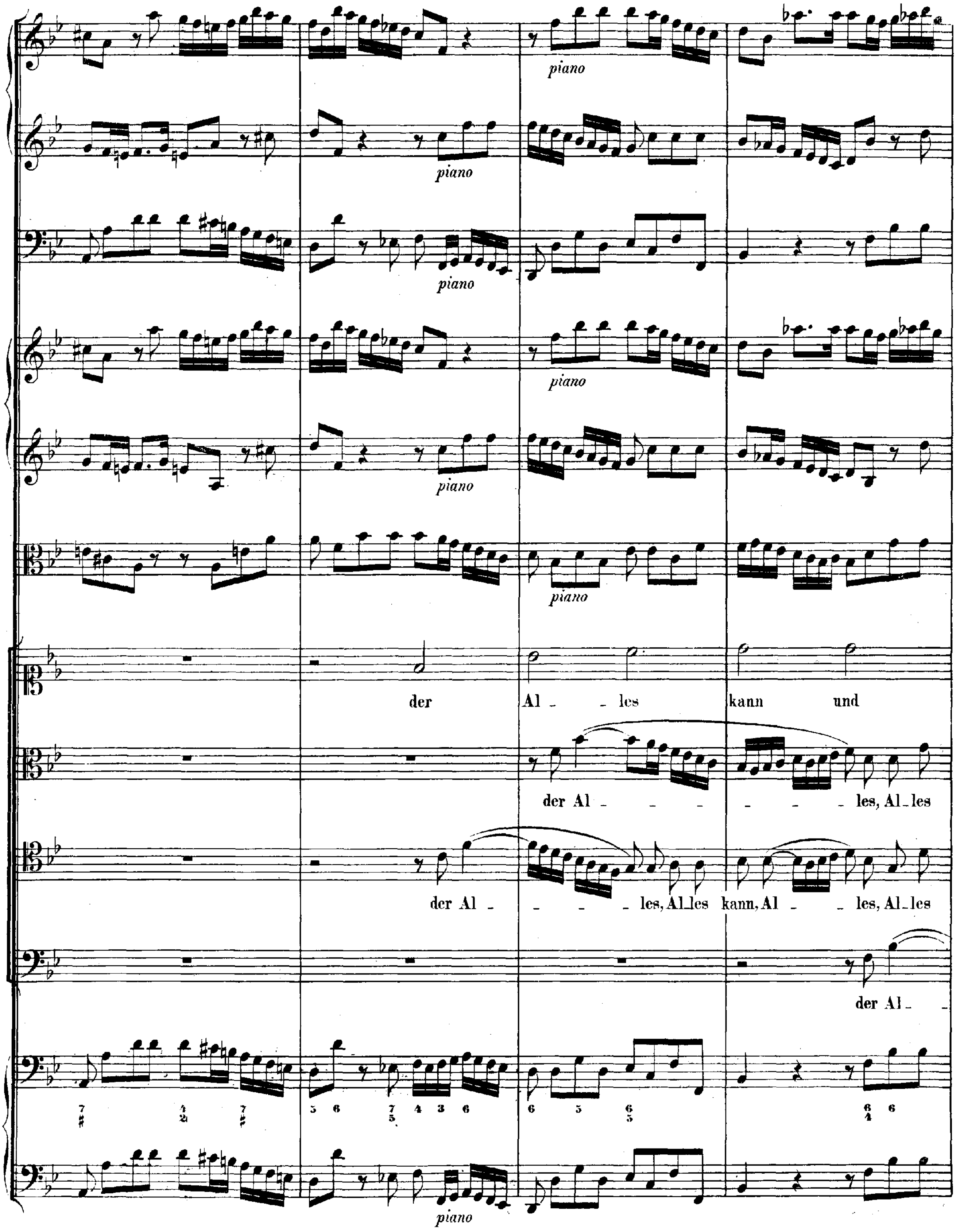

piano
piano
piano
piano
piano
piano
In
al - - - len
In al - - - - - -
In al -
piano

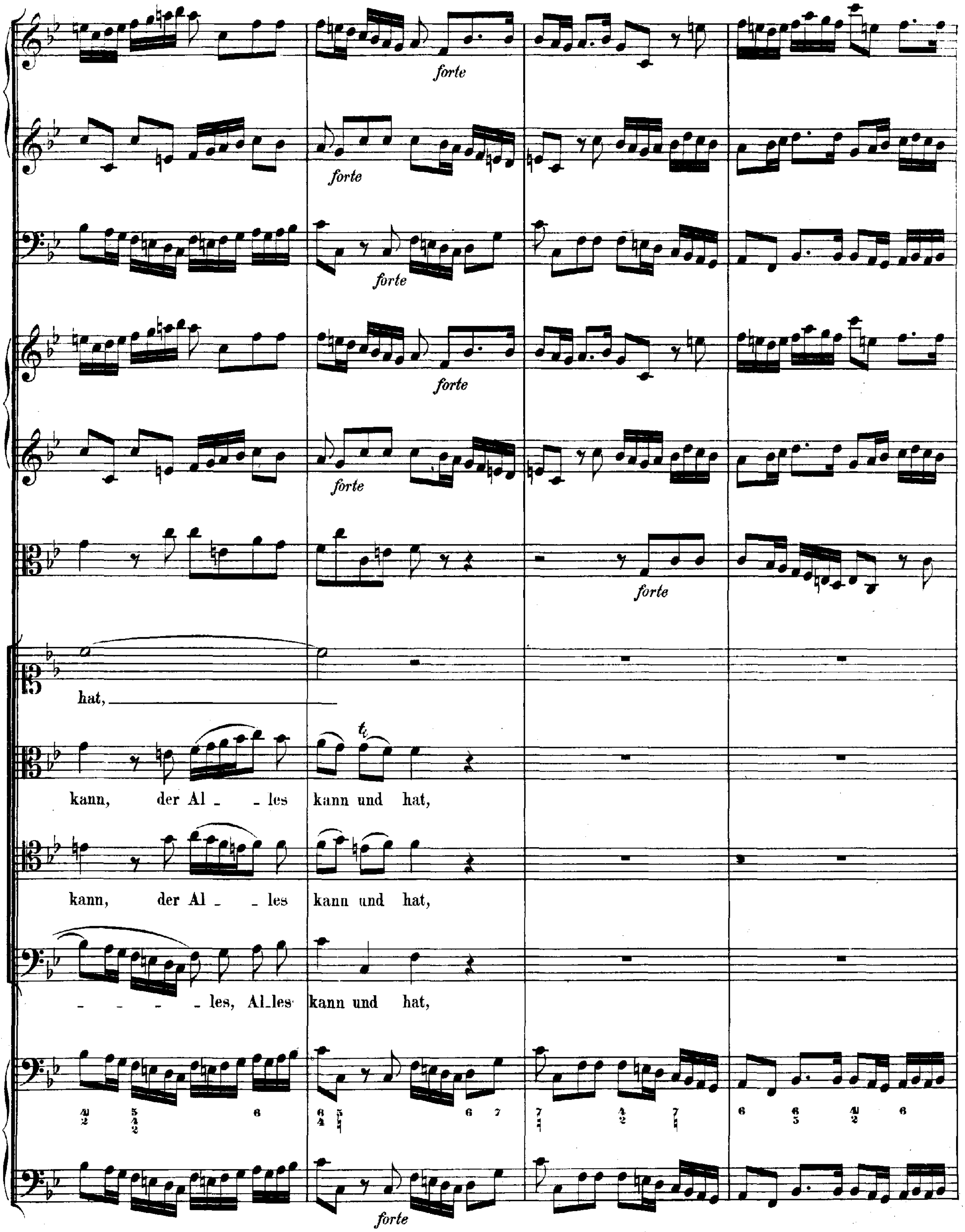

mei _ _ _ nen Tha _ _ _ _ _ _ _ _ ten
_ len mei_nen Tha _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ten, in al _ _ _ len
_ _ _ _ _ _ len mei_nen Tha _ _ _ _ _ _ _ _ _ ten, in al_len mei_nen
In al _ _ _ _ _ _ len mei_nen

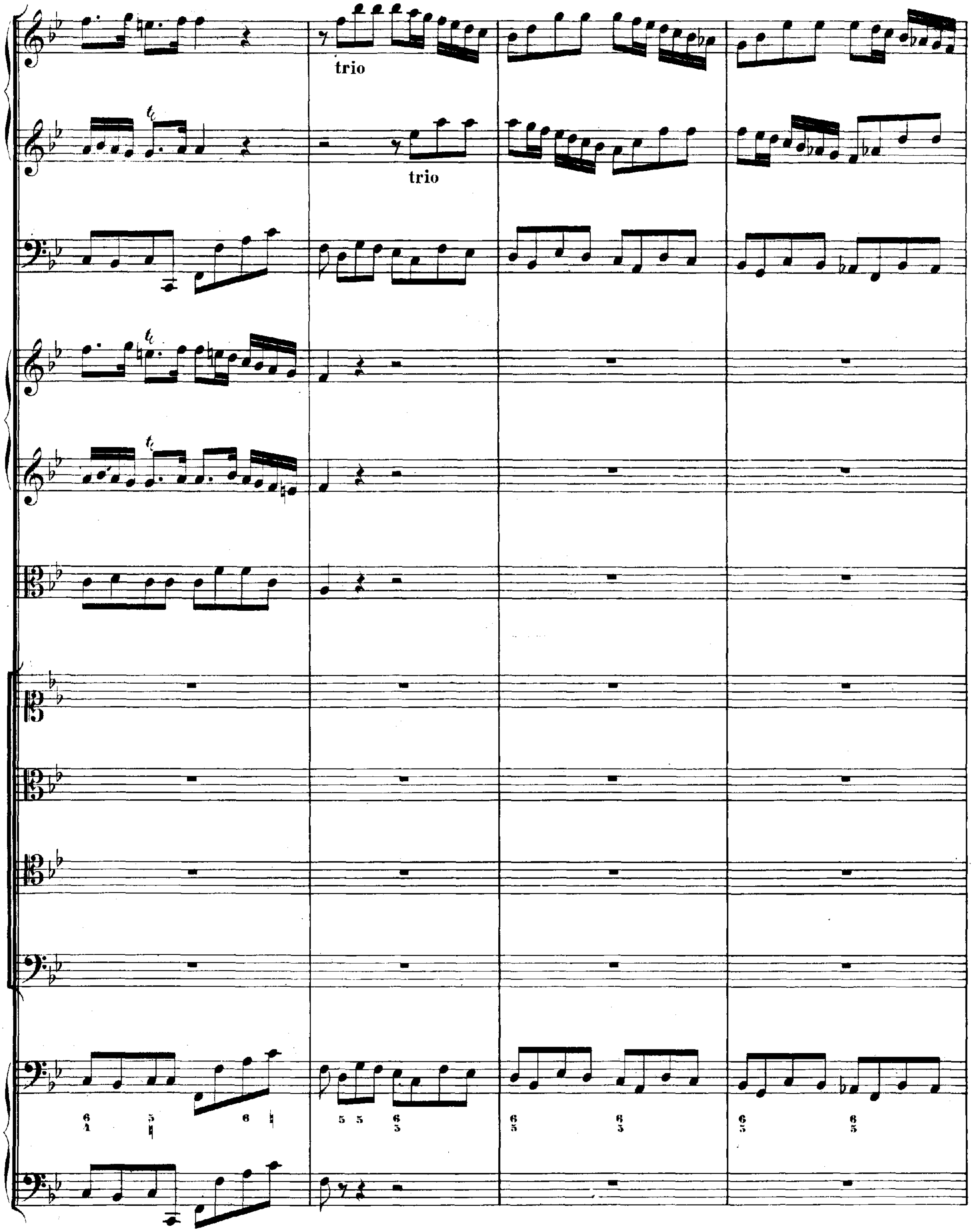

forte
forte
forte
forte
forte
forte
mei - nen Tha - ten
Tha - - - ten
Tha - - - ten
forte

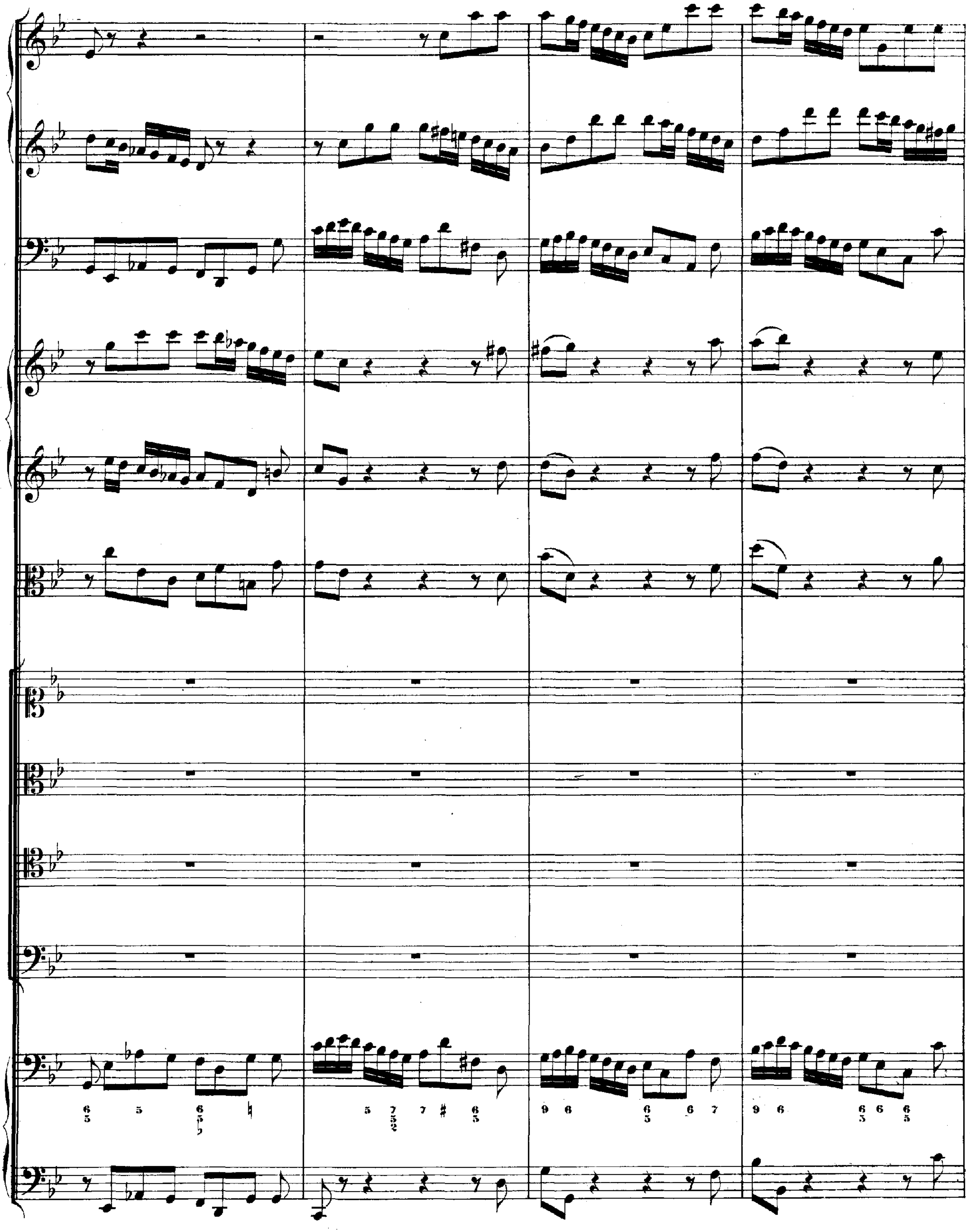

piano
piano
piano
piano
piano
piano
lass' ich den Höch - - - sten
lass' ich den Höchsten
lass' ich den Höchsten ra - - - -
lass' ich den Höchsten ra - - - - - - - - - - then,
7 7 7 6 6 6 5 (9 8) 6 4 3 6 6
piano

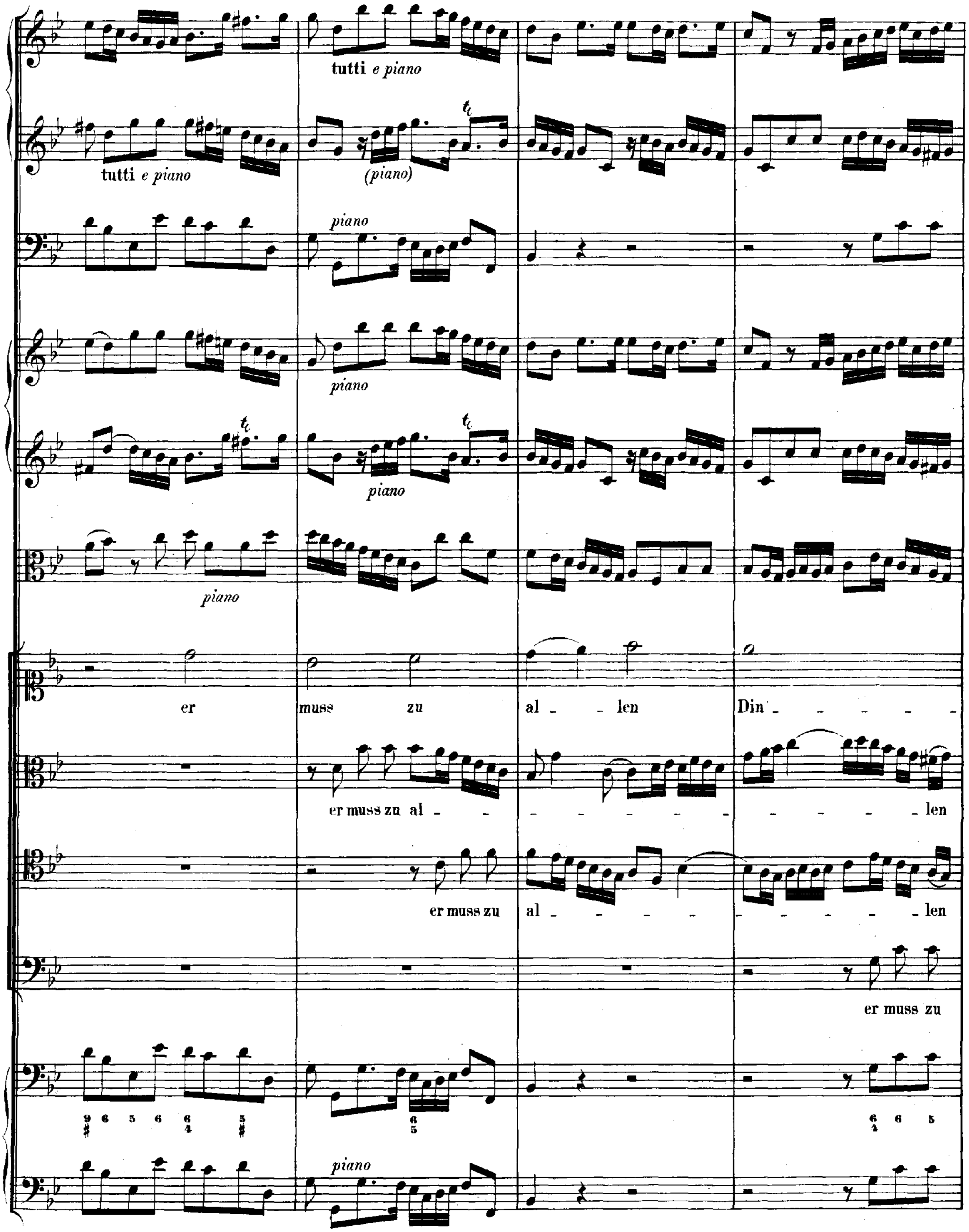

forte
forte
forte
forte
forte
forte
ra - - - - - - - then,
ra - - - - - - - - then, den Höch - - - sten ra - - - then,
- - - - - - - - - then, lass' ich den Höch - sten ra - then,
lass' ich den Höchsten ra - - - - - - - - - - - - then,
forte

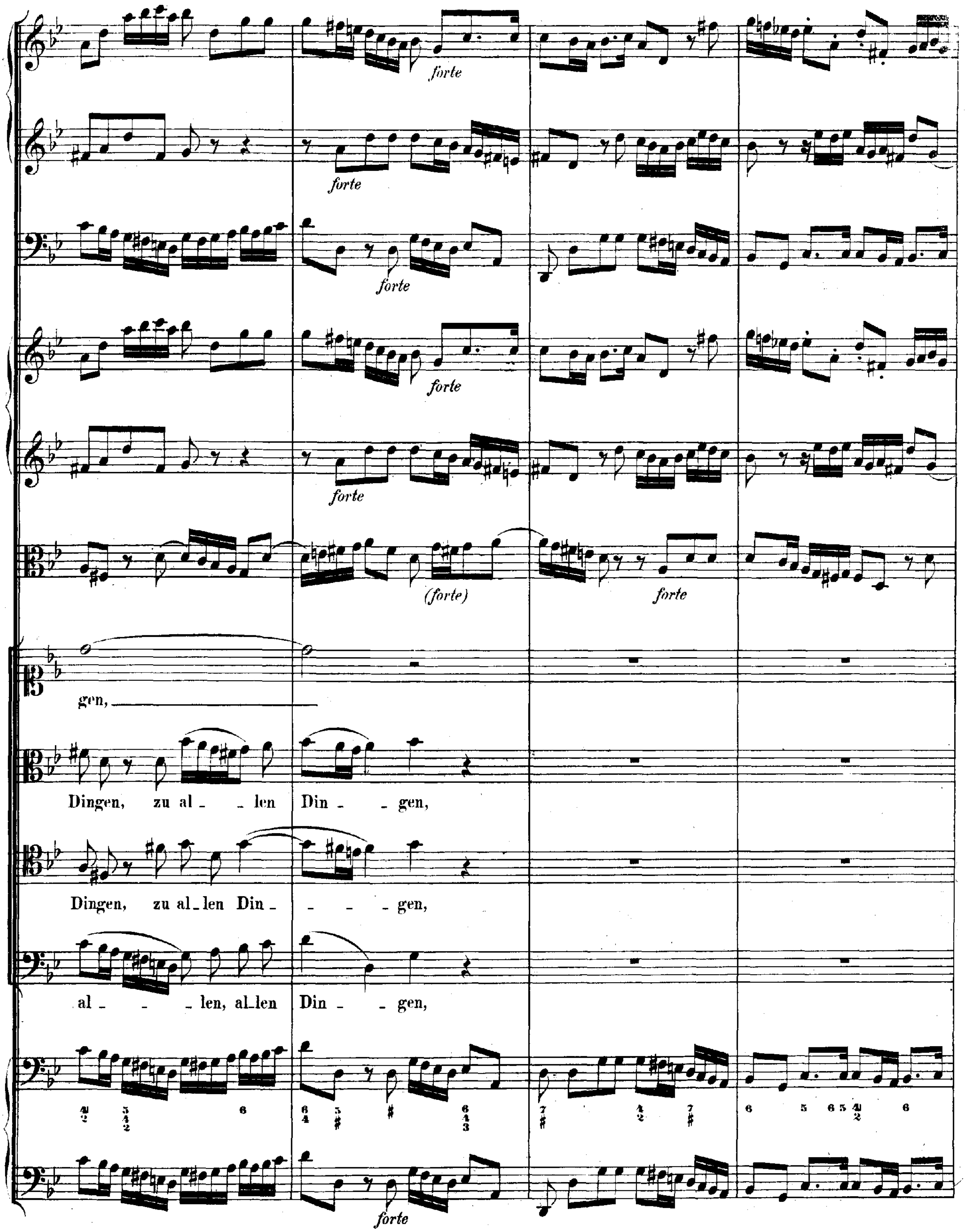

piano
piano
piano
piano
piano
piano
der Al - les kann und
der Al - - - - - les, Al-les
der Al - - - - les, Al-les kann, Al - les, Al-les
der Al -
piano

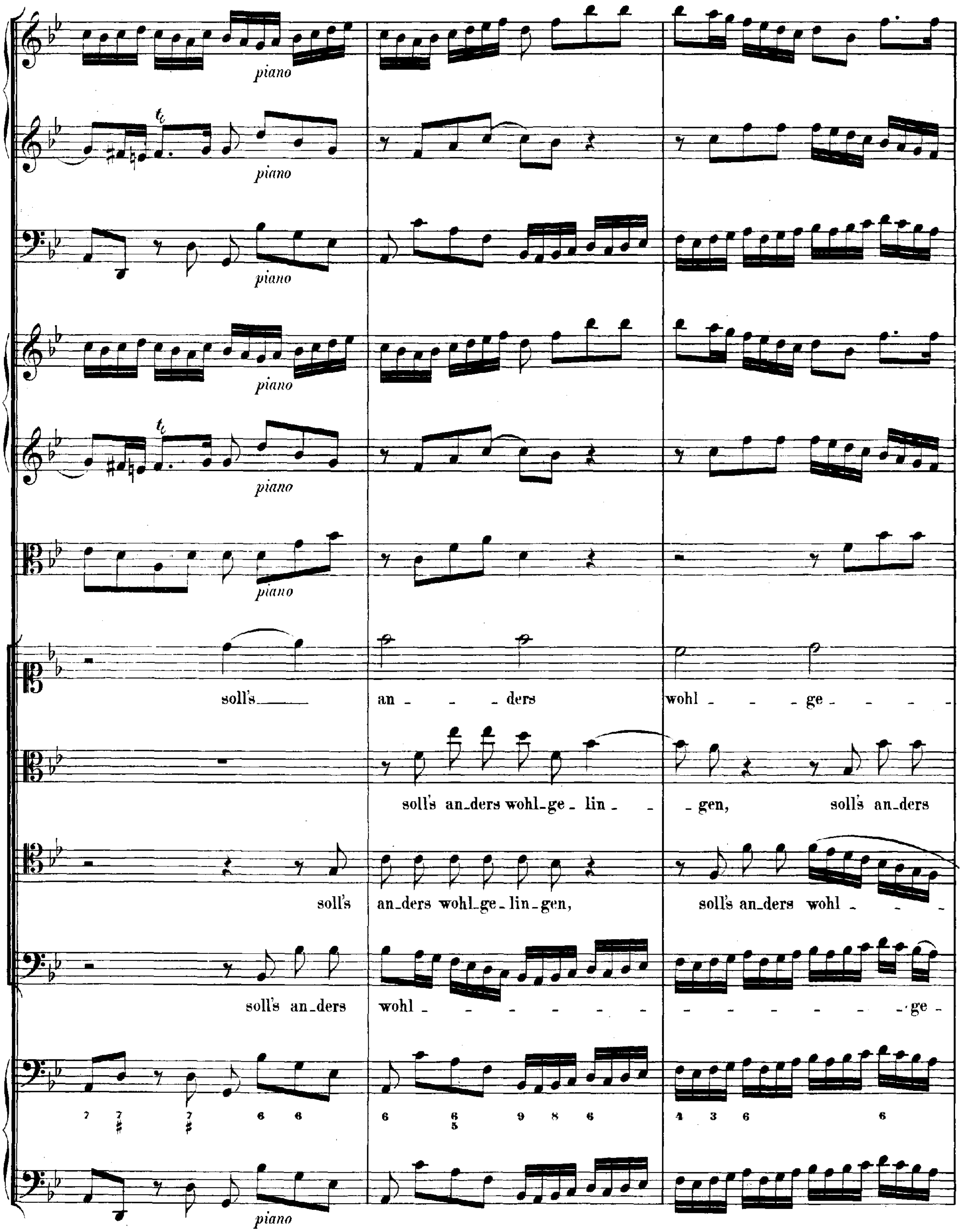

forte
forte
forte
forte
forte
forte
hat,
kann, der Al - les kann und hat,
kann, der Al - les kann und hat,
- - - - les, Al - les kann und hat,
forte

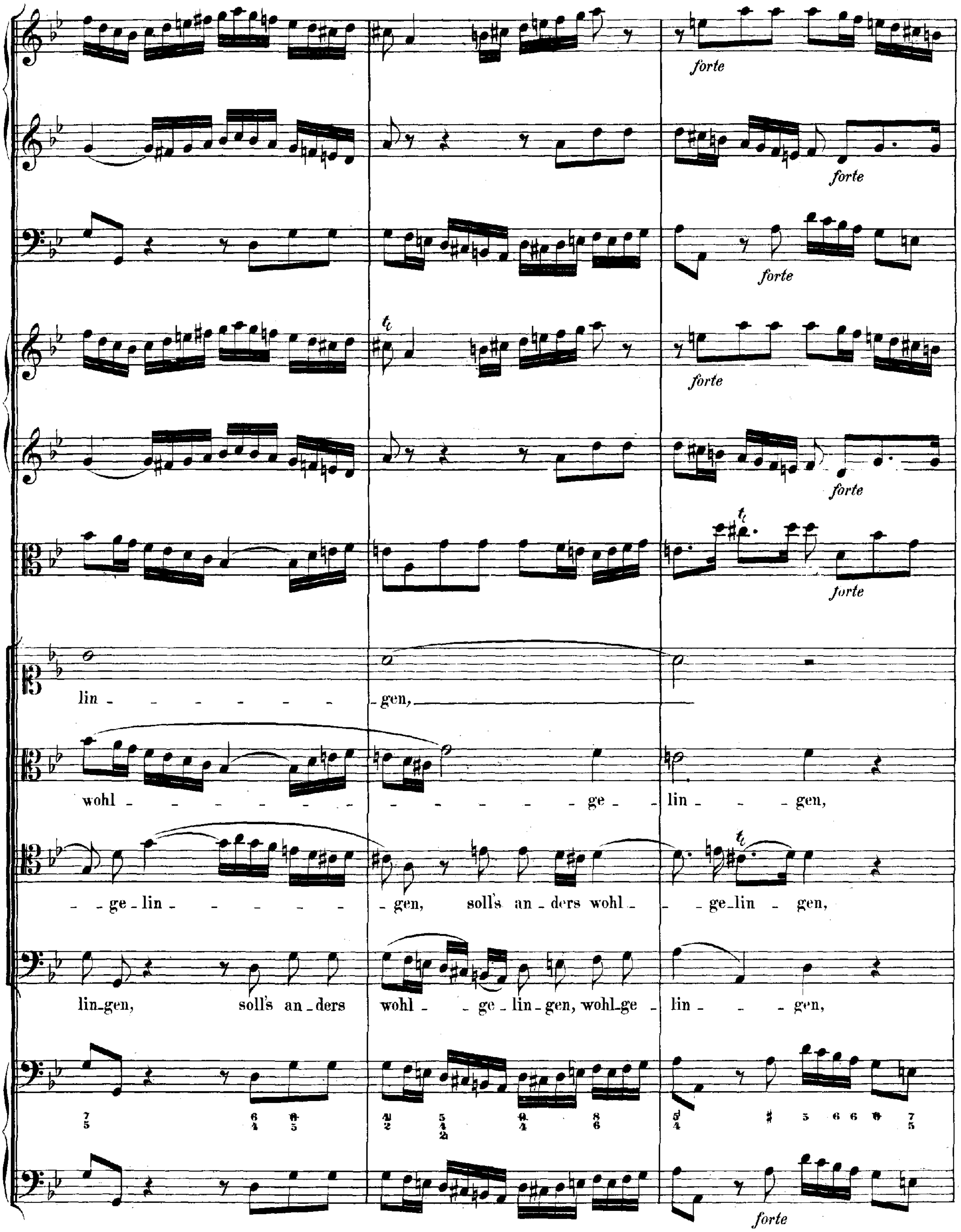

trio
trio

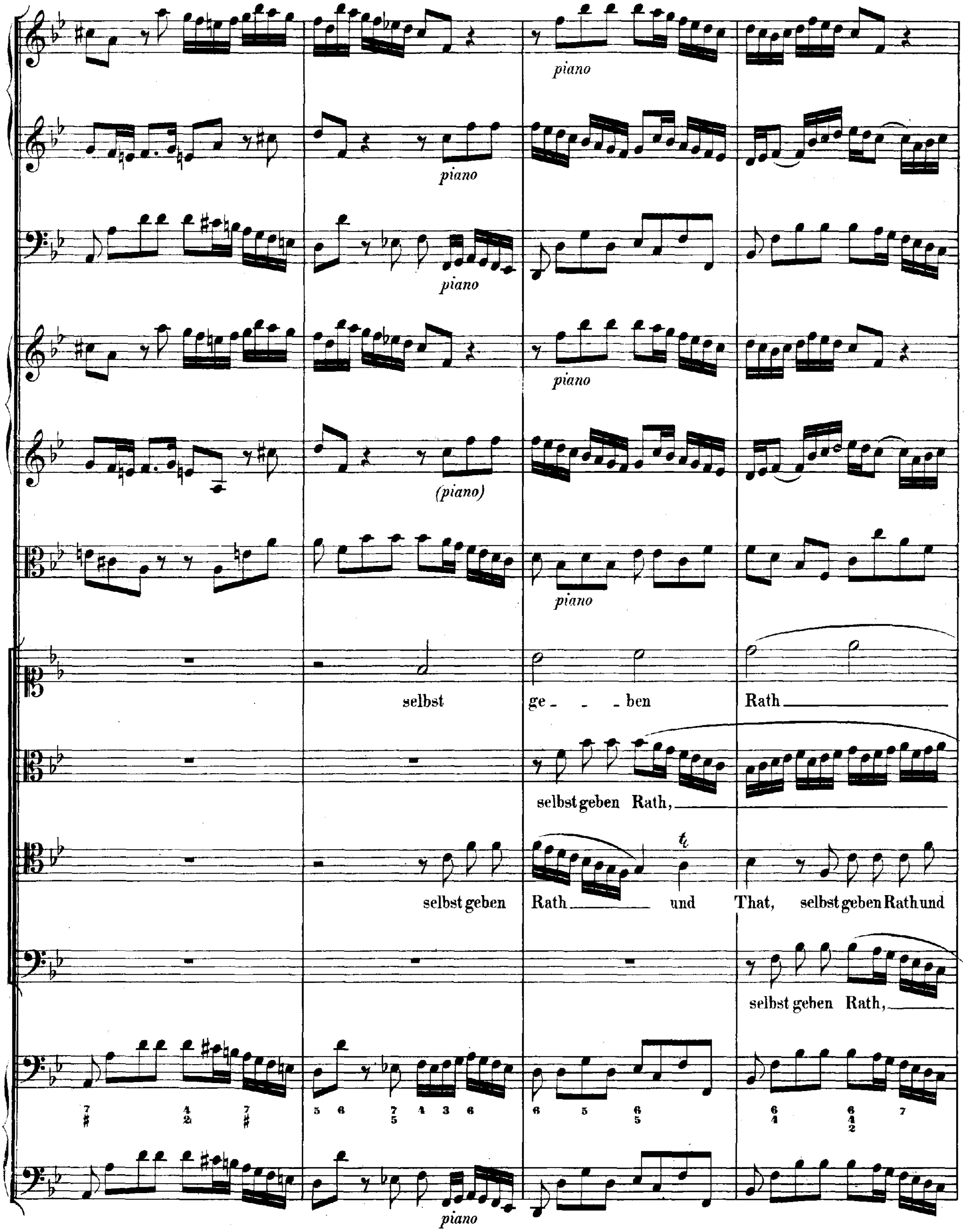


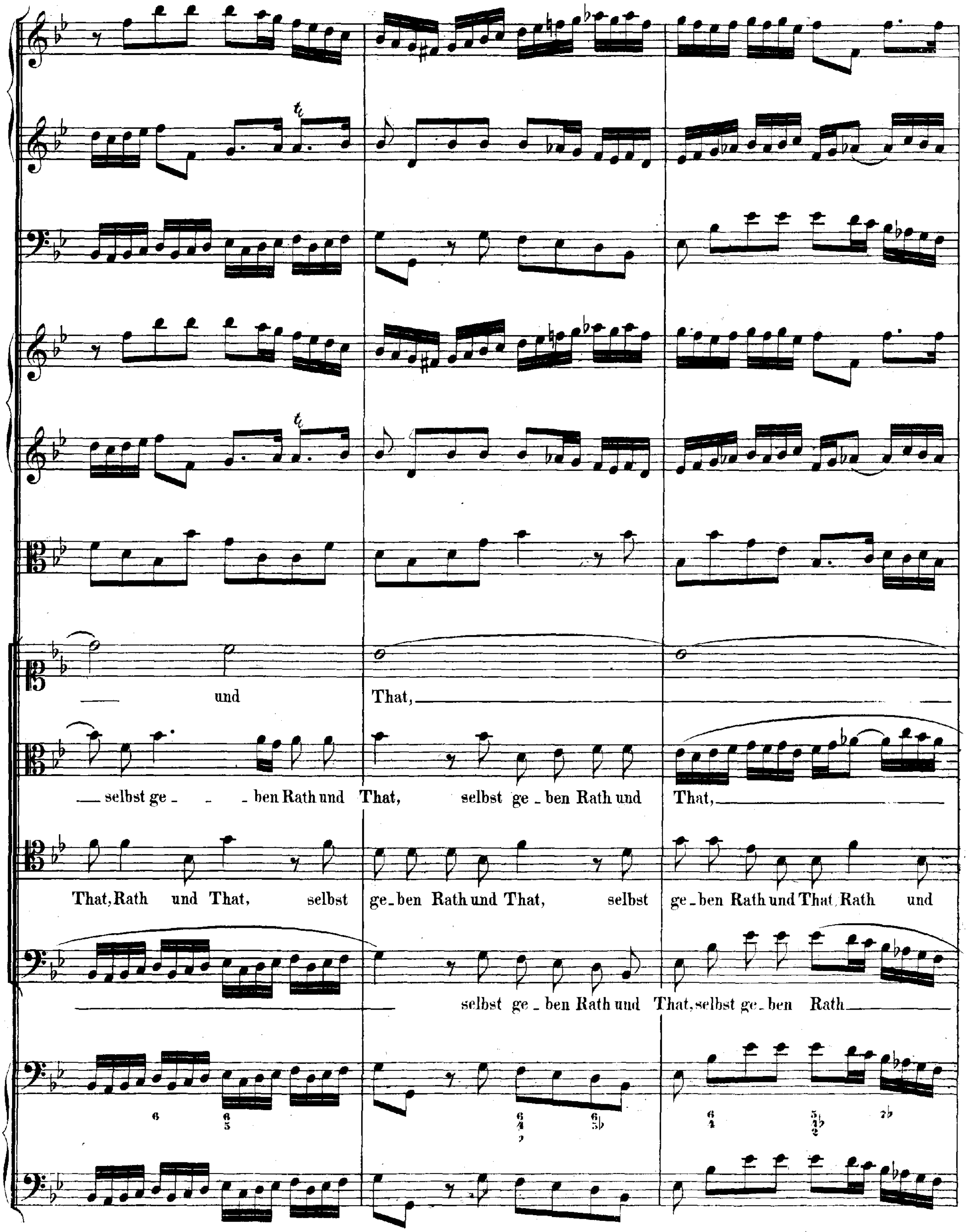

tutti e piano
tutti e piano
(piano)
piano
piano
piano
piano
er muss zu al - len Din -
er muss zu al - len
er muss zu al - len
er muss zu
9 6 5 6 6 5
♯ 4 ♯
6
5
6 6 5
4
piano

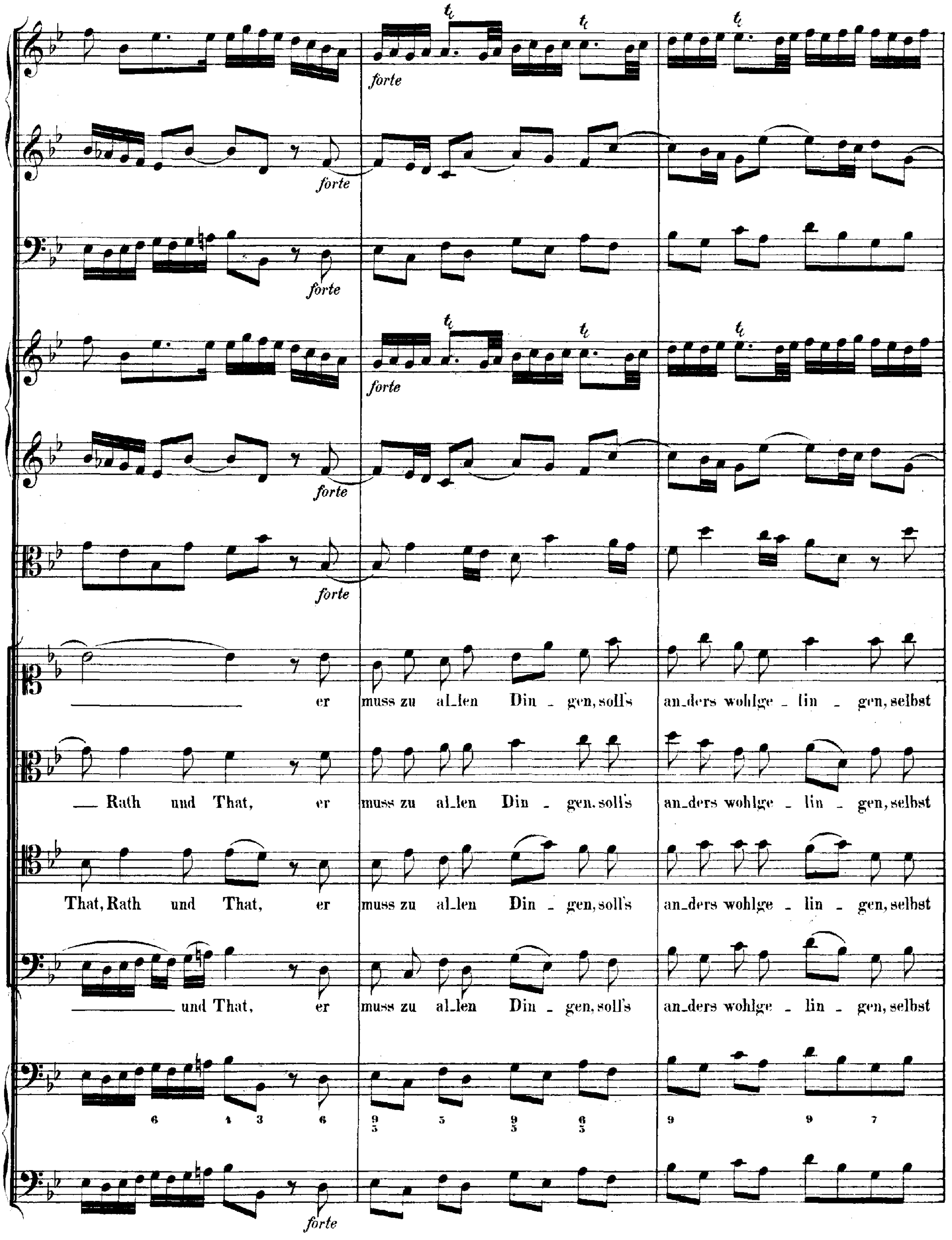

forte
forte
forte
forte
forte
(forte)
forte
gen,
Dingen, zu al - len Din - gen,
Dingen, zu al - len Din - gen,
al - len, al - len Din - gen,
forte

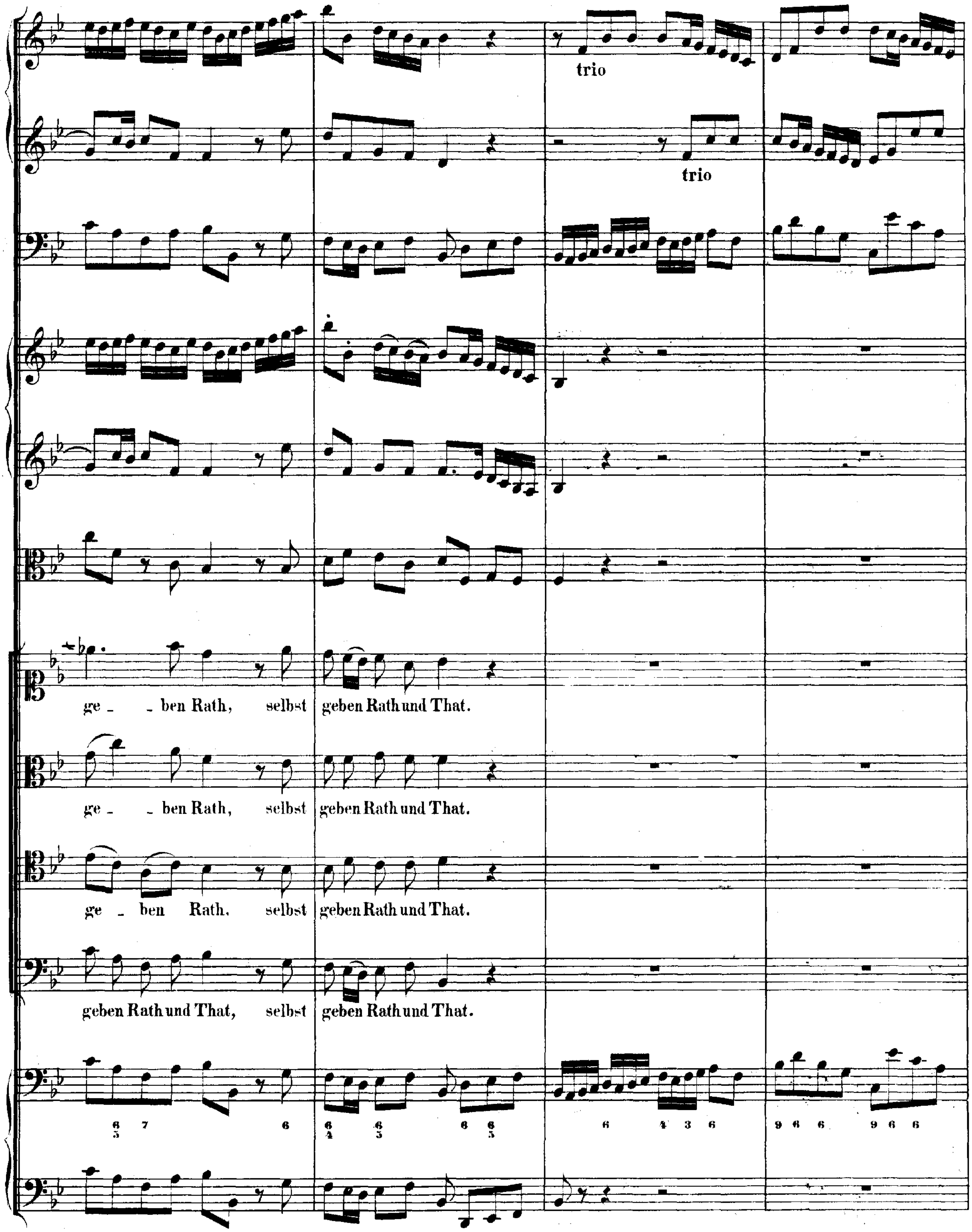

piano
piano
piano
piano
piano
piano
soll's an - - ders wohl - - - ge - - - -
soll's an-ders wohl-ge - lin - - - gen, soll's an-ders
soll's an-ders wohl-ge-lin-gen, soll's an-ders wohl - - -
soll's an-ders wohl - - - - - - - - - - - - - - - -ge -
7 7 7 6 6 6 6 5 9 8 6 4 3 6 6
piano

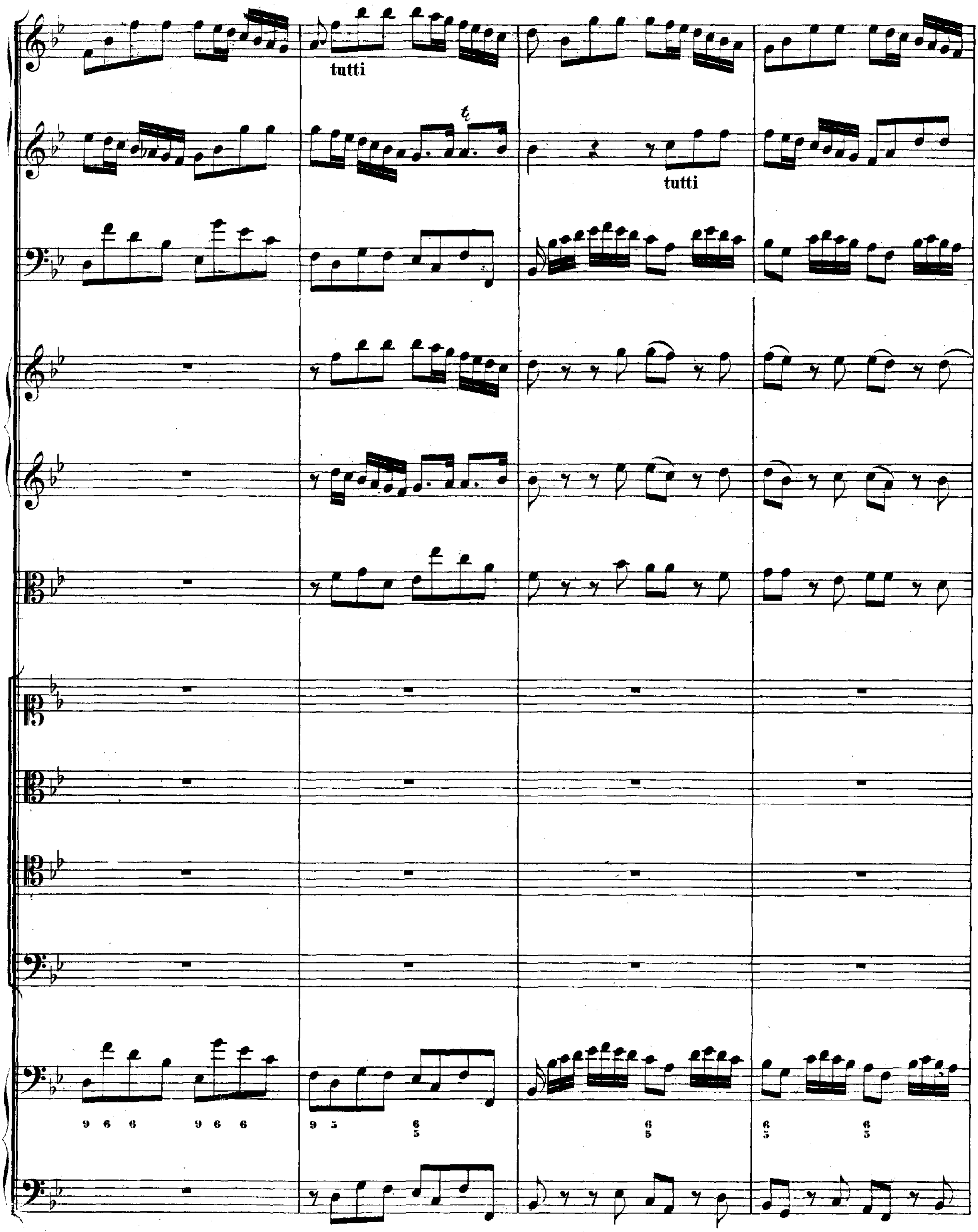

forte
forte
forte
forte
forte
forte
lin - - - - - - - gen,
wohl - - - - - - - - - - - - - - ge - - lin - - - gen,
- - ge - lin - - - - - - - gen, soll's an - ders wohl - - - ge - lin - gen,
lin - gen, soll's an - ders wohl - - ge - lin - gen, wohl - ge - lin - - - gen,
forte

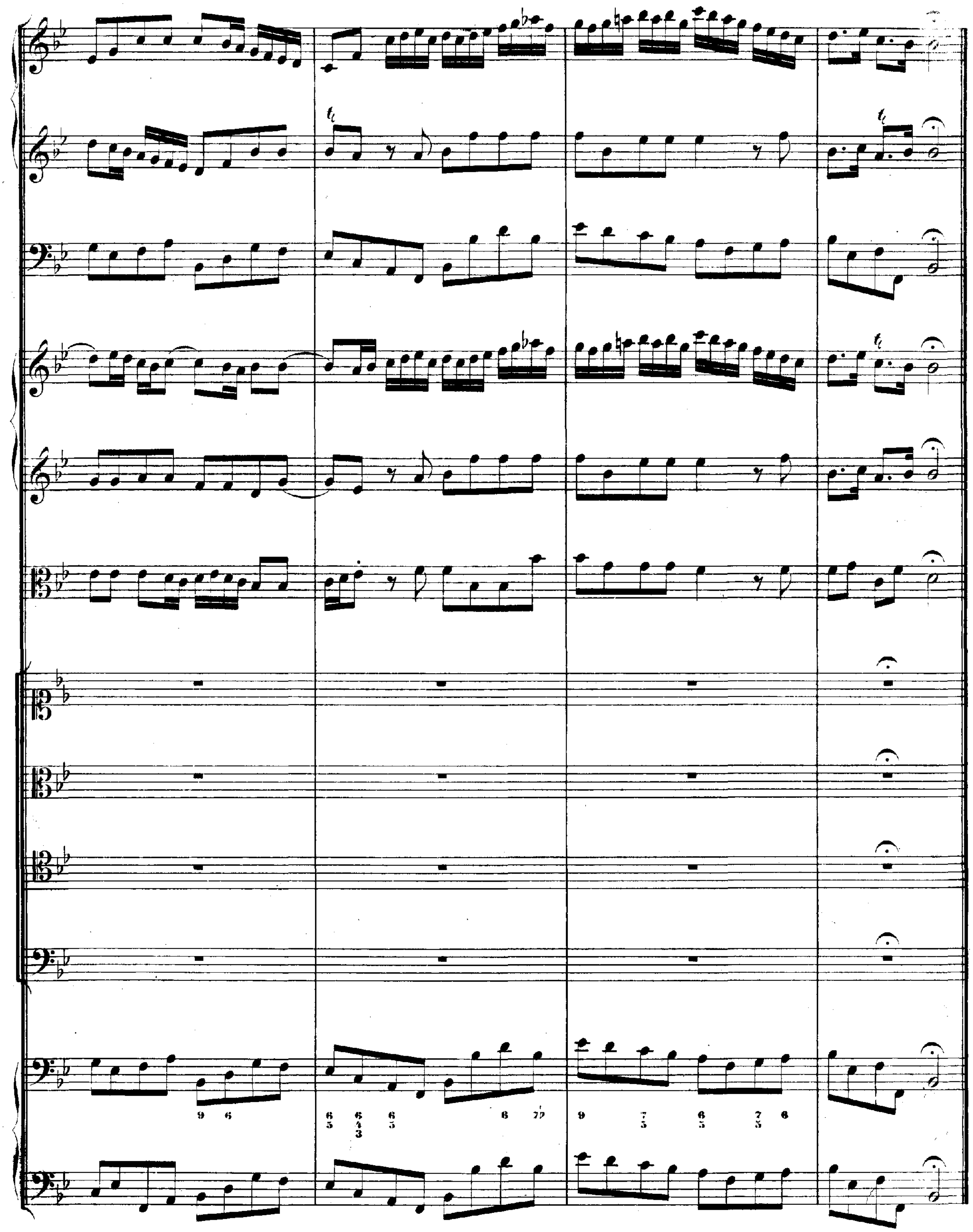

piano
piano
piano
piano
(piano)
piano
selbst
ge - - - ben
Rath
selbst geben Rath,
selbst geben
Rath
und
That,
selbst geben Rath und
selbst geben Rath,
piano


und That,
selbst ge - ben Rath und That, selbst ge - ben Rath und That,
That, Rath und That, selbst ge - ben Rath und That, selbst ge - ben Rath und That, Rath und
selbst ge - ben Rath und That, selbst ge - ben Rath

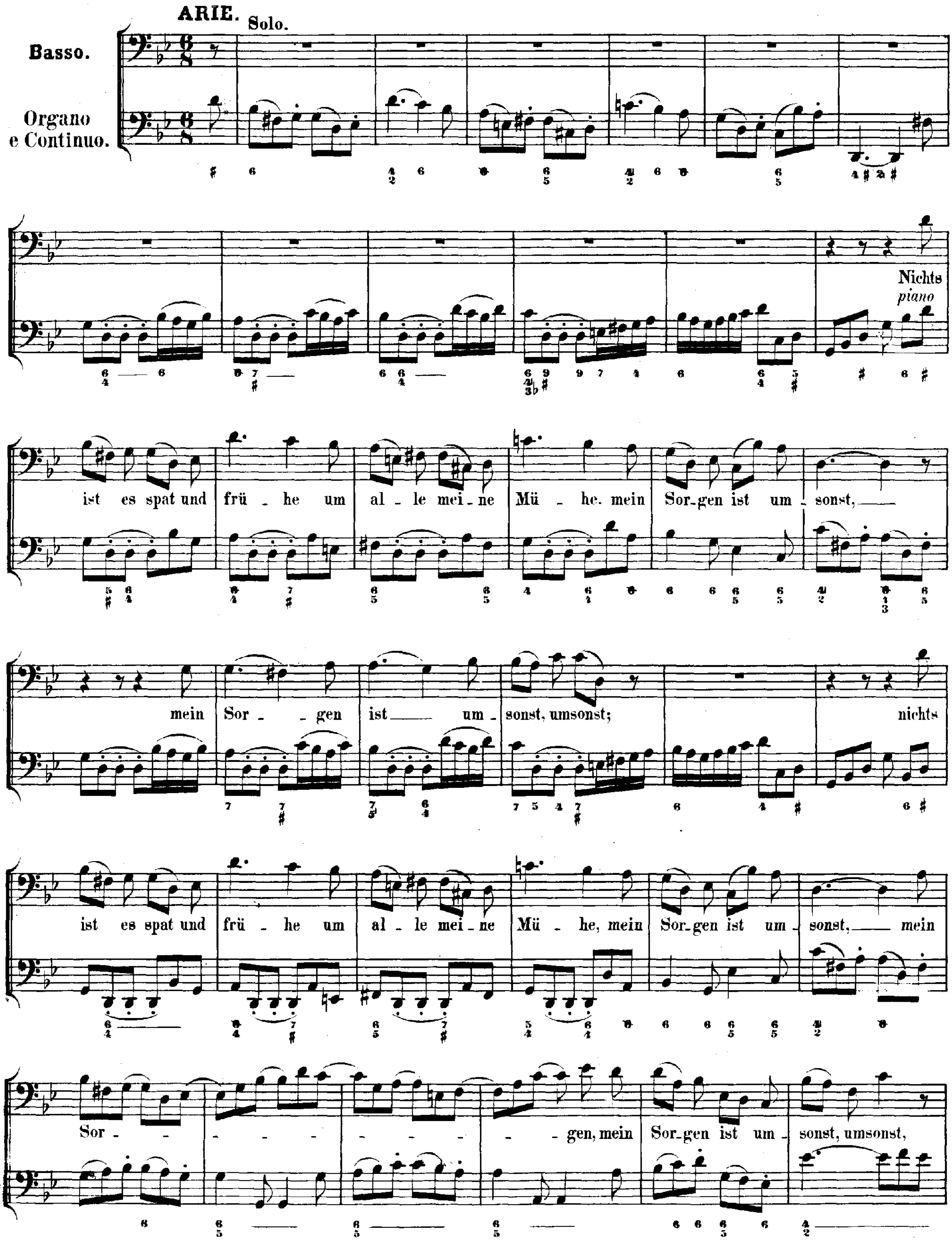

forte
forte
forte
forte
forte
forte
er | muss zu al_len Din _ gen, soll's | an_ders wohlge _ lin _ gen, selbst
Rath und That, er | muss zu al_len Din _ gen. soll's | an_ders wohlge _ lin _ gen, selbst
That, Rath und That, er | muss zu al_len Din _ gen, soll's | an_ders wohlge _ lin _ gen, selbst
und That, er | muss zu al_len Din _ gen, soll's | an_ders wohlge _ lin _ gen, selbst
forte

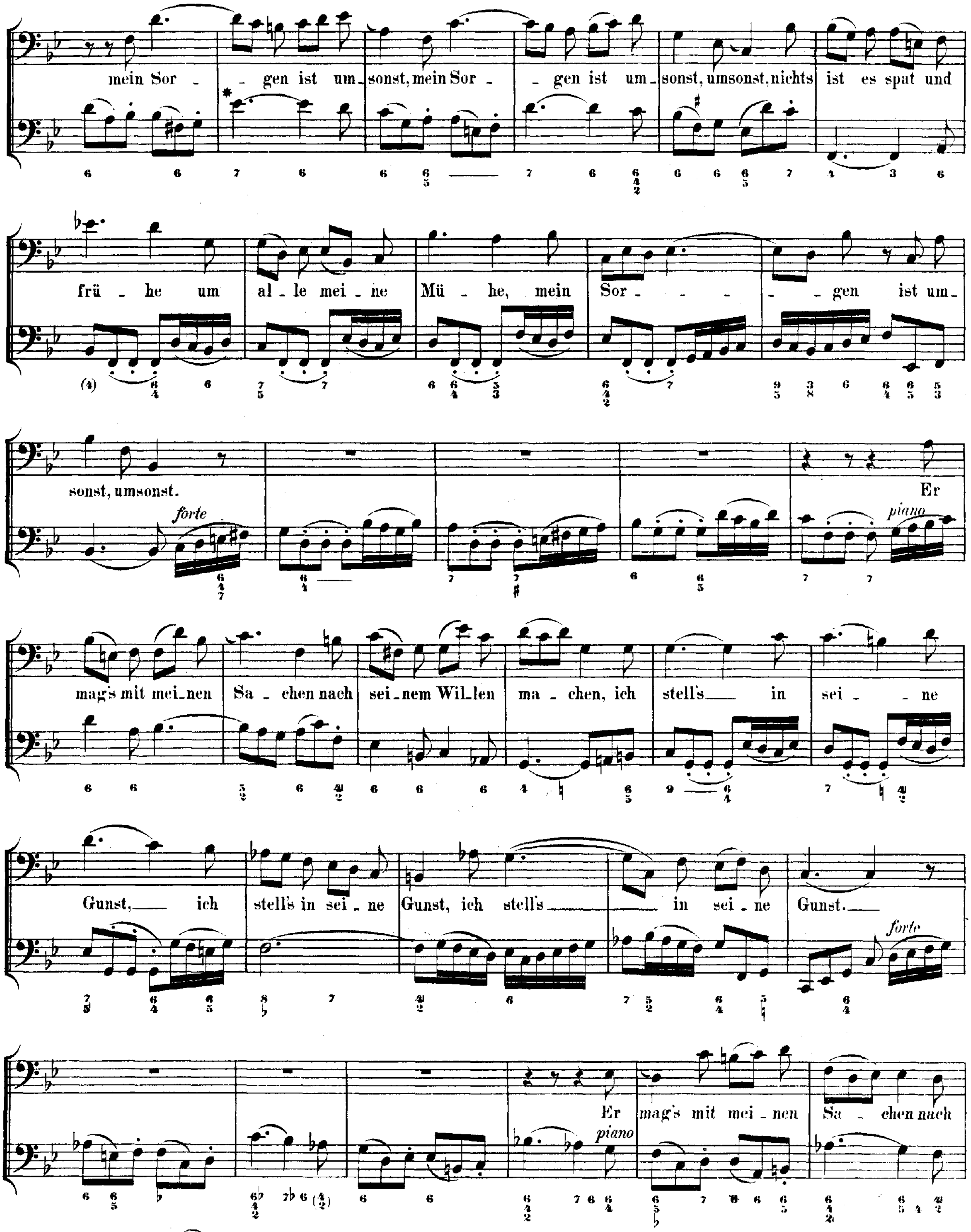

trio
trio
ge_ _ben Rath, selbst geben Rath und That.
ge_ _ben Rath, selbst geben Rath und That.
ge_ ben Rath, selbst geben Rath und That.
geben Rath und That, selbst geben Rath und That.

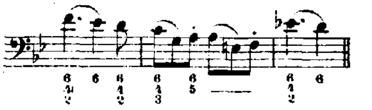

tutti
tutti

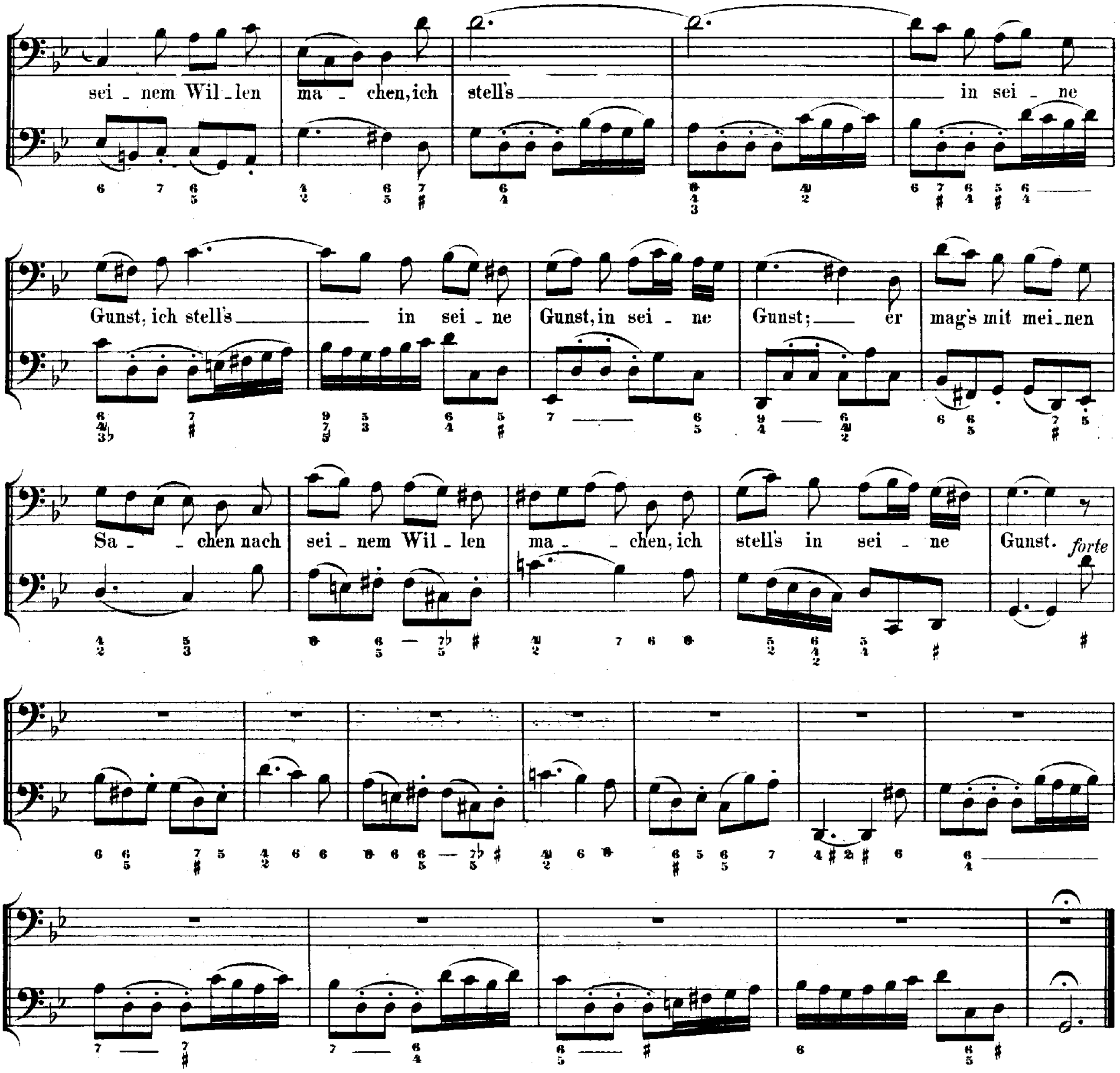

9 6
6 5
6 4 3
6 5
6 7♭
9
7 5
6 5
7 5 8

Vers 2.

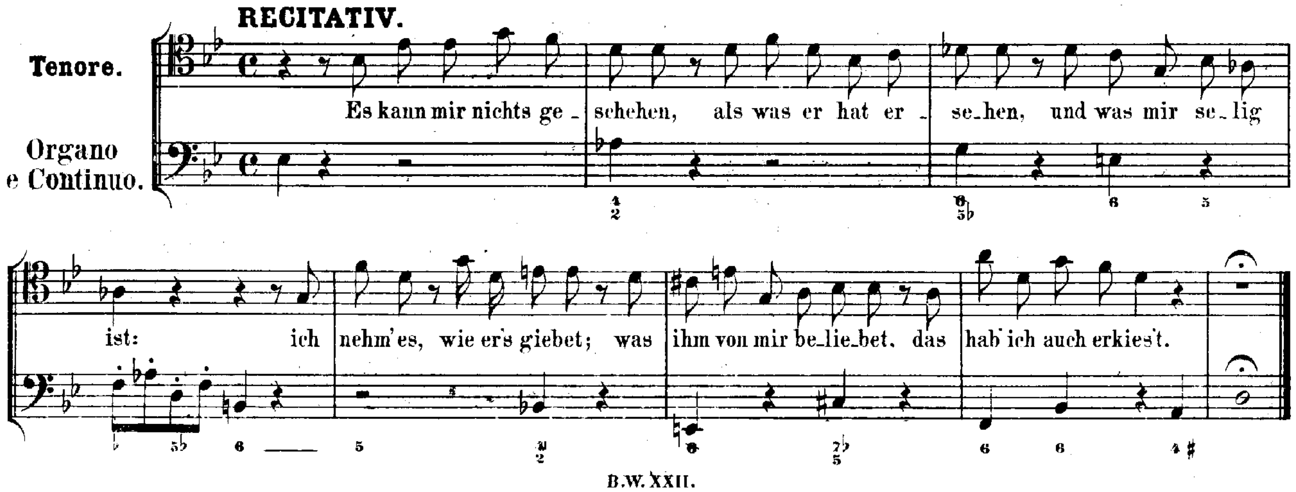

ARIE. Solo.
Basso.
Organo e Continuo.
Nichts
piano
ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he. mein Sor - gen ist um - sonst,
mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst;
nichts
ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - gen ist um - sonst, mein
Sor - - gen, mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst,



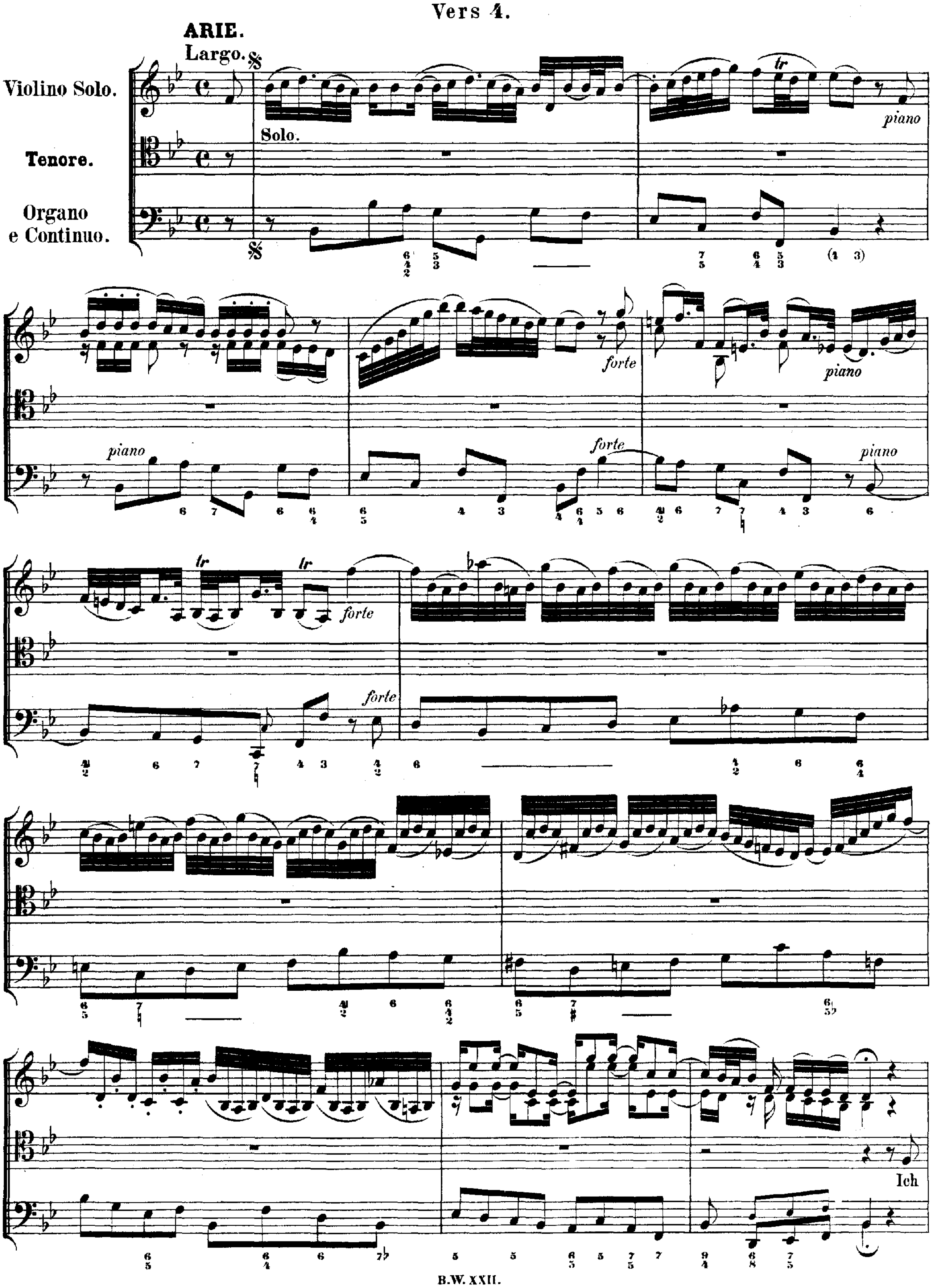
*Aeltere Lesart:


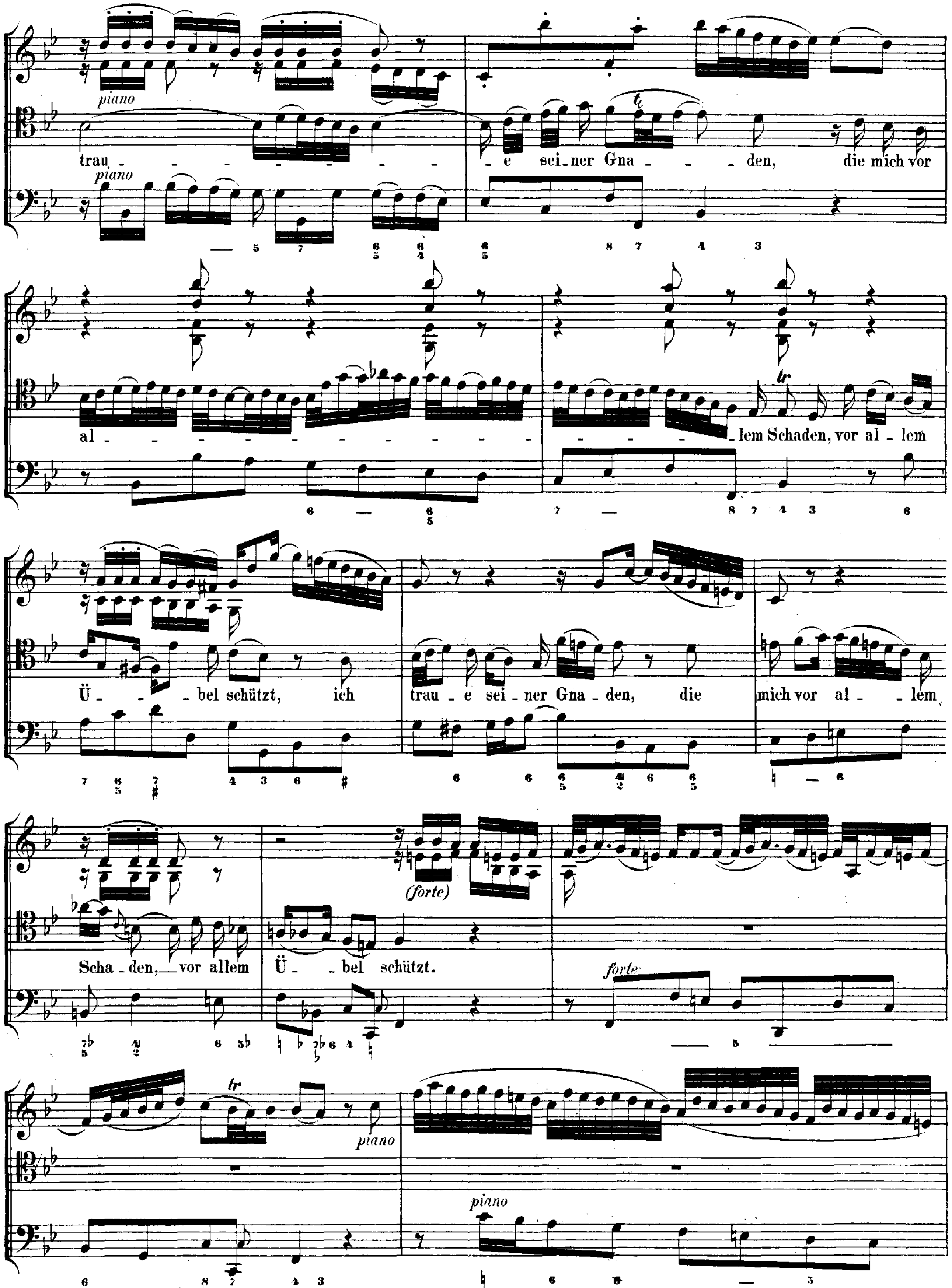

sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne
Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; er mag's mit mei - nen
Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne Gunst.
forte

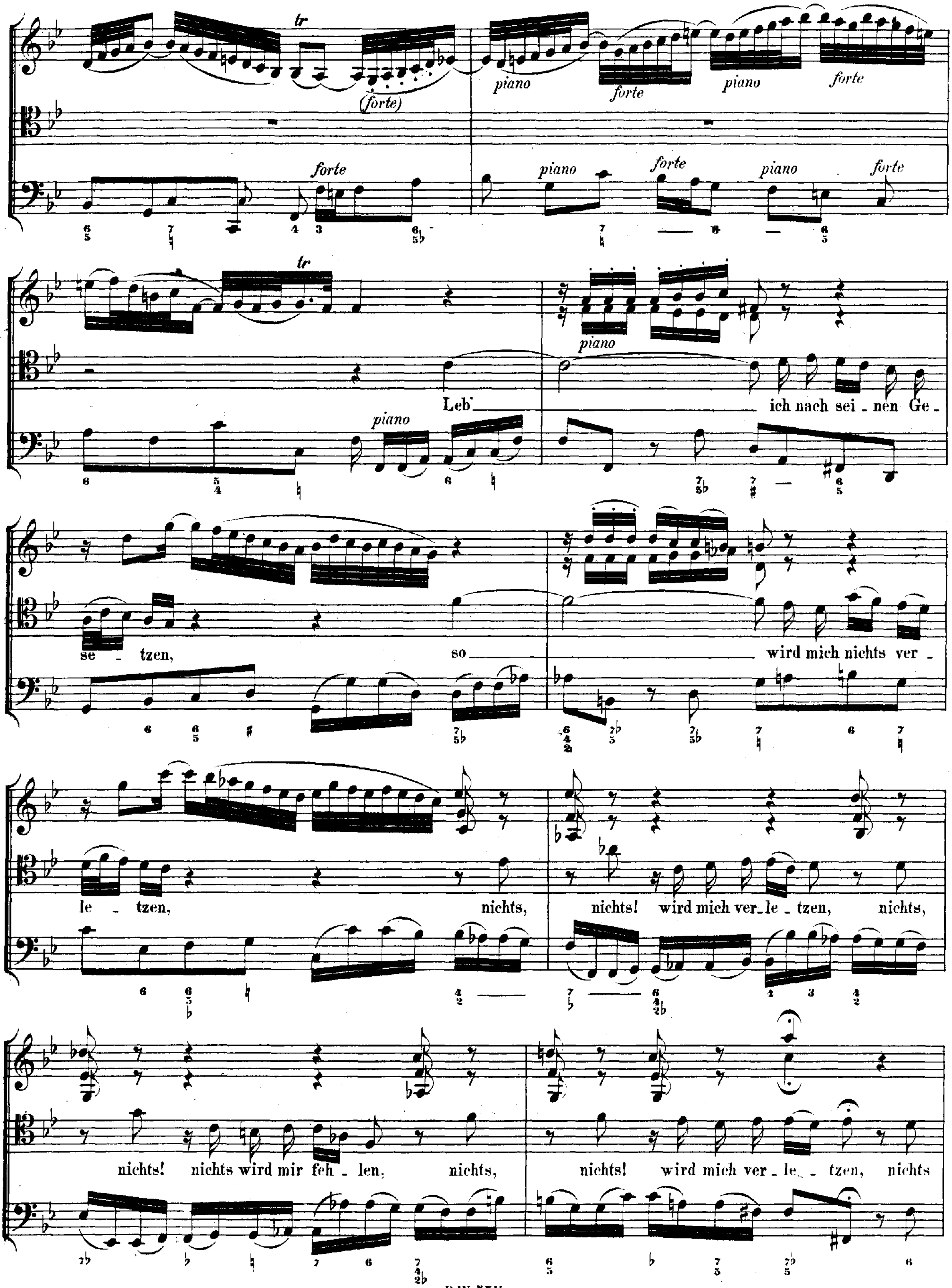
Vers 3.

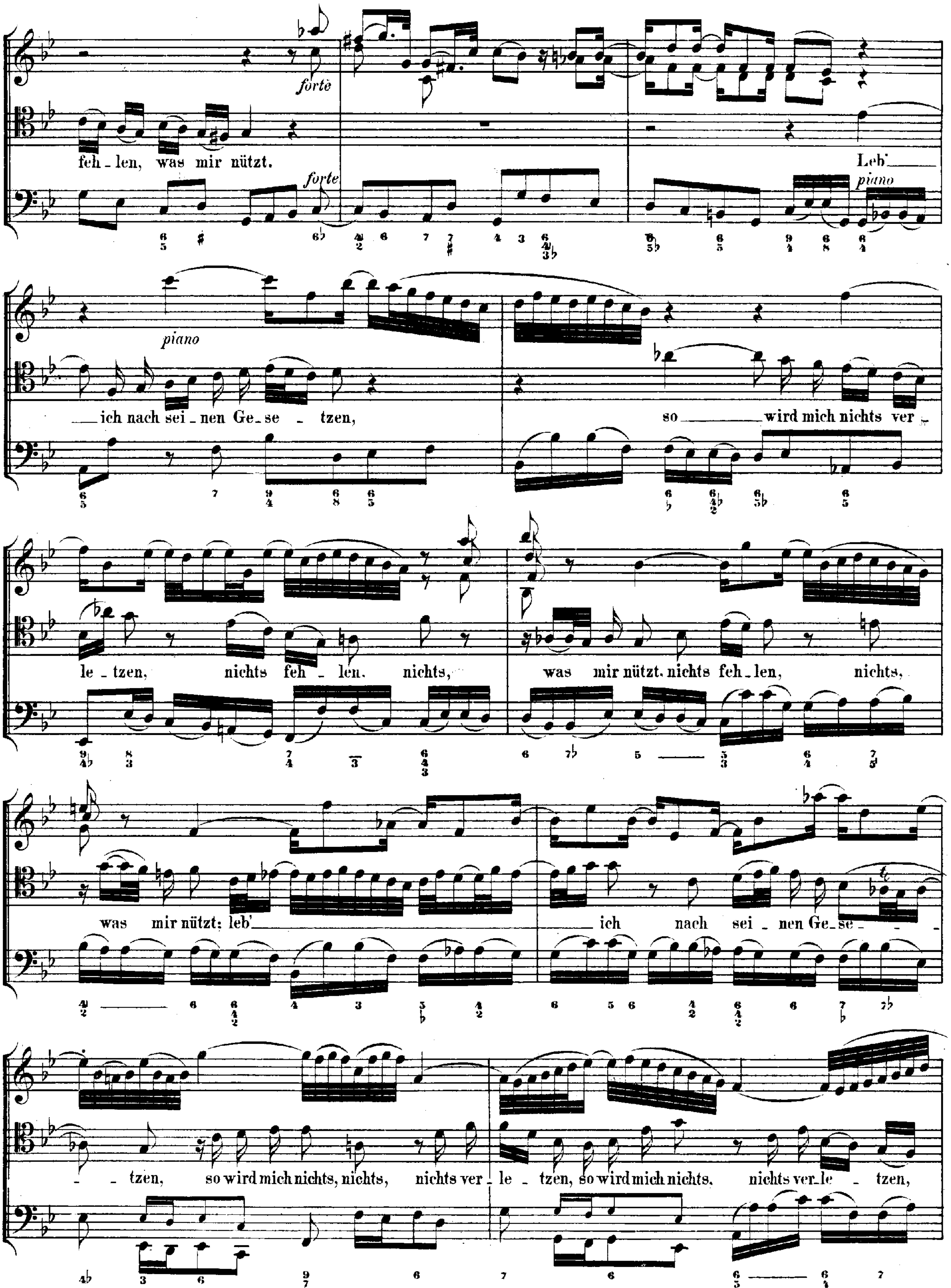

RECITATIV.
Tenore.
Organo e Continuo.
Es kann mir nichts ge - schehen, als was er hat er - sehen, und was mir se - lig
ist: ich nehm' es, wie er's giebet; was ihm von mir be - lie - bet, das hab' ich auch erkiest.

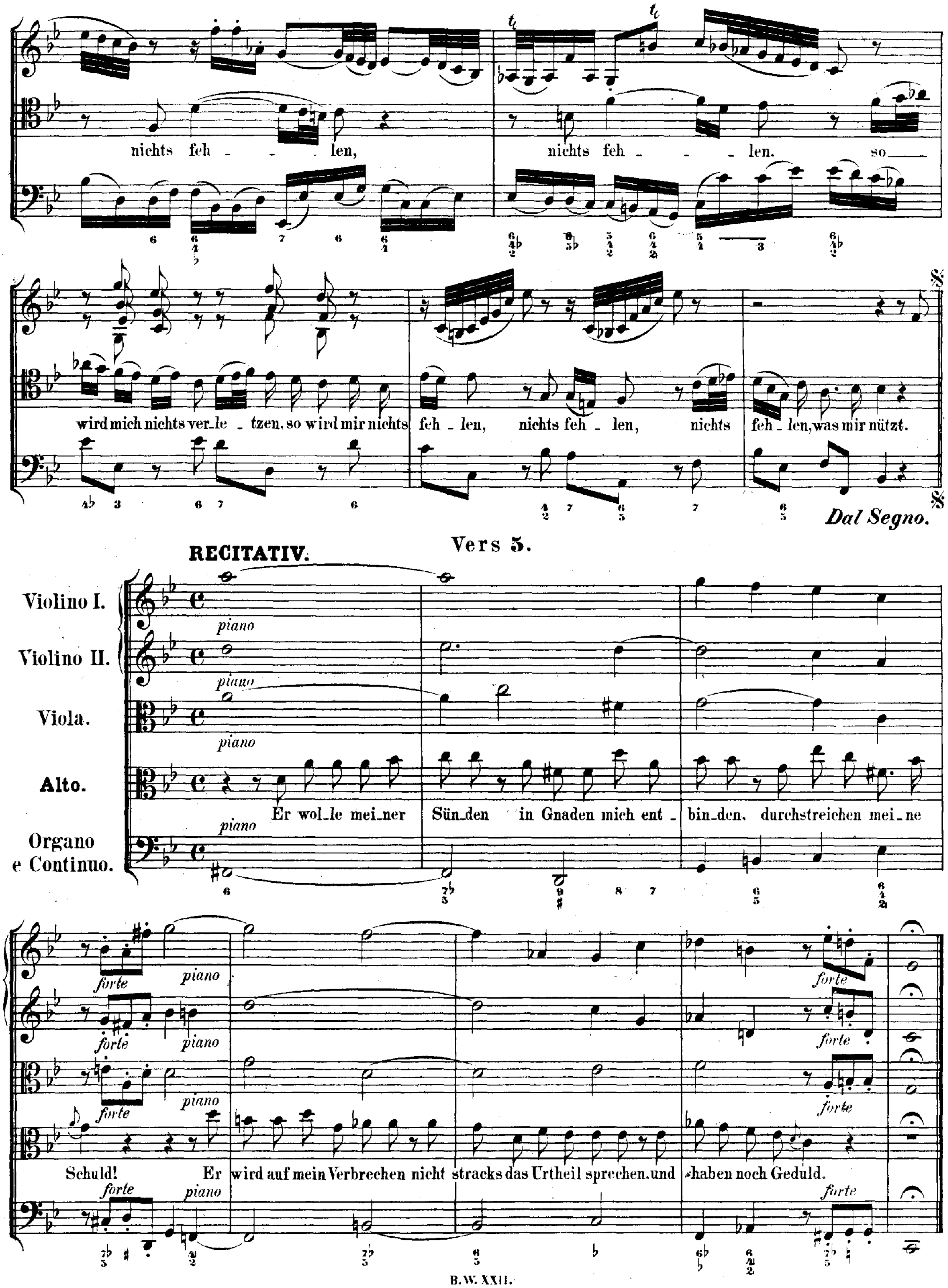
Vers 4.


ARIE.
Largo.
Violino Solo.
Tenore.
Organo e Continuo.
Solo.
piano
forte
tr
Ich


piano
piano
trau - - - - - - - - - e sei-ner Gna - - - den, die mich vor
tr
al - - - - - - - - - - - - - lem Schaden, vor al - lem
Ü - - bel schützt, ich
trau - e sei - ner Gna - den, die
mich vor al - - lem
Scha - den, vor allem
Ü - bel schützt.
(forte)
forte
tr
piano
piano

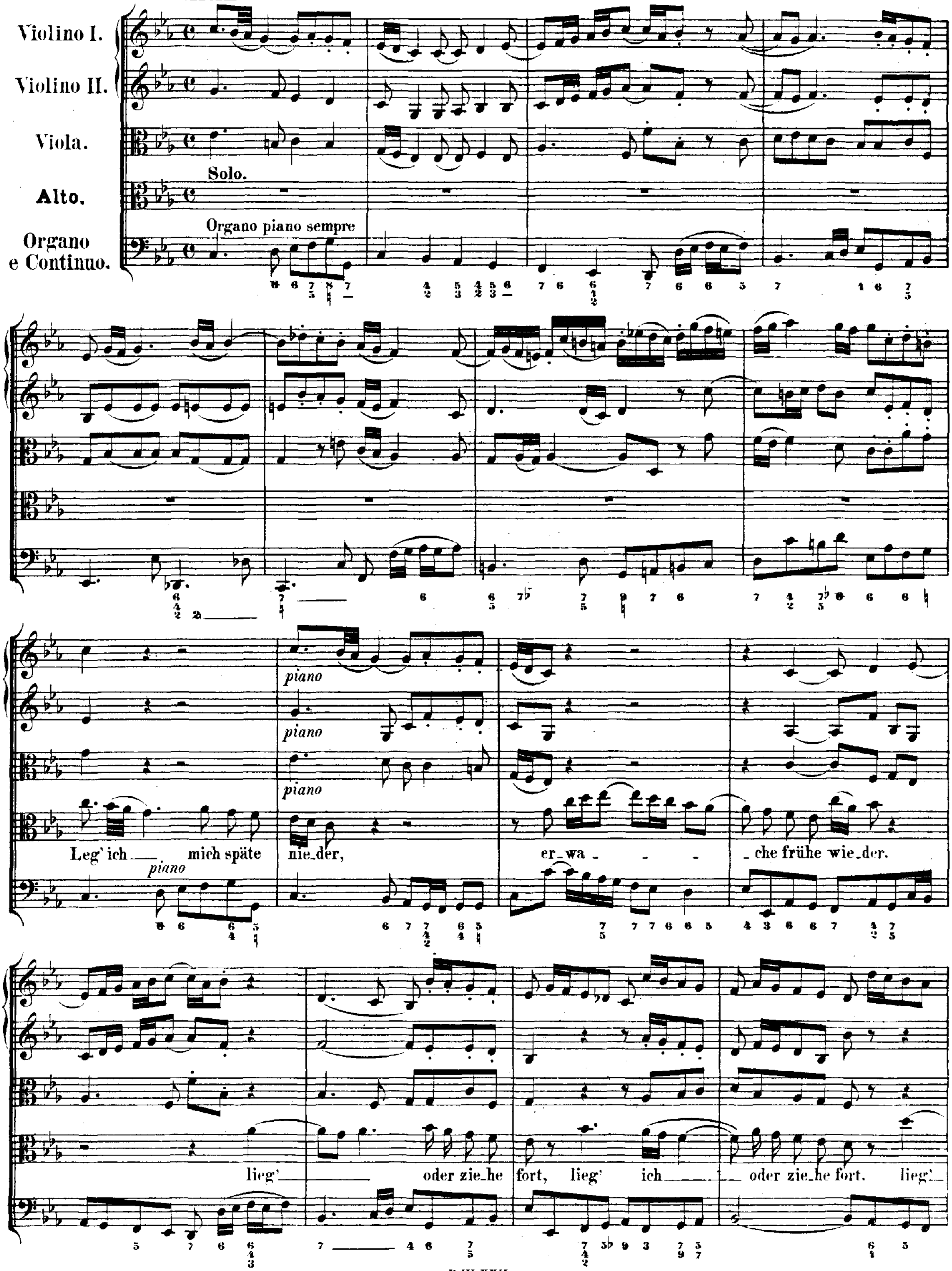

tr
(forte)
piano forte piano forte
forte
piano piano forte piano forte
Leb' ich nach sei - nen Ge -
se - tzen, so wird mich nichts ver -
le - tzen, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts,
nichts! nichts wird mir feh - len, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts

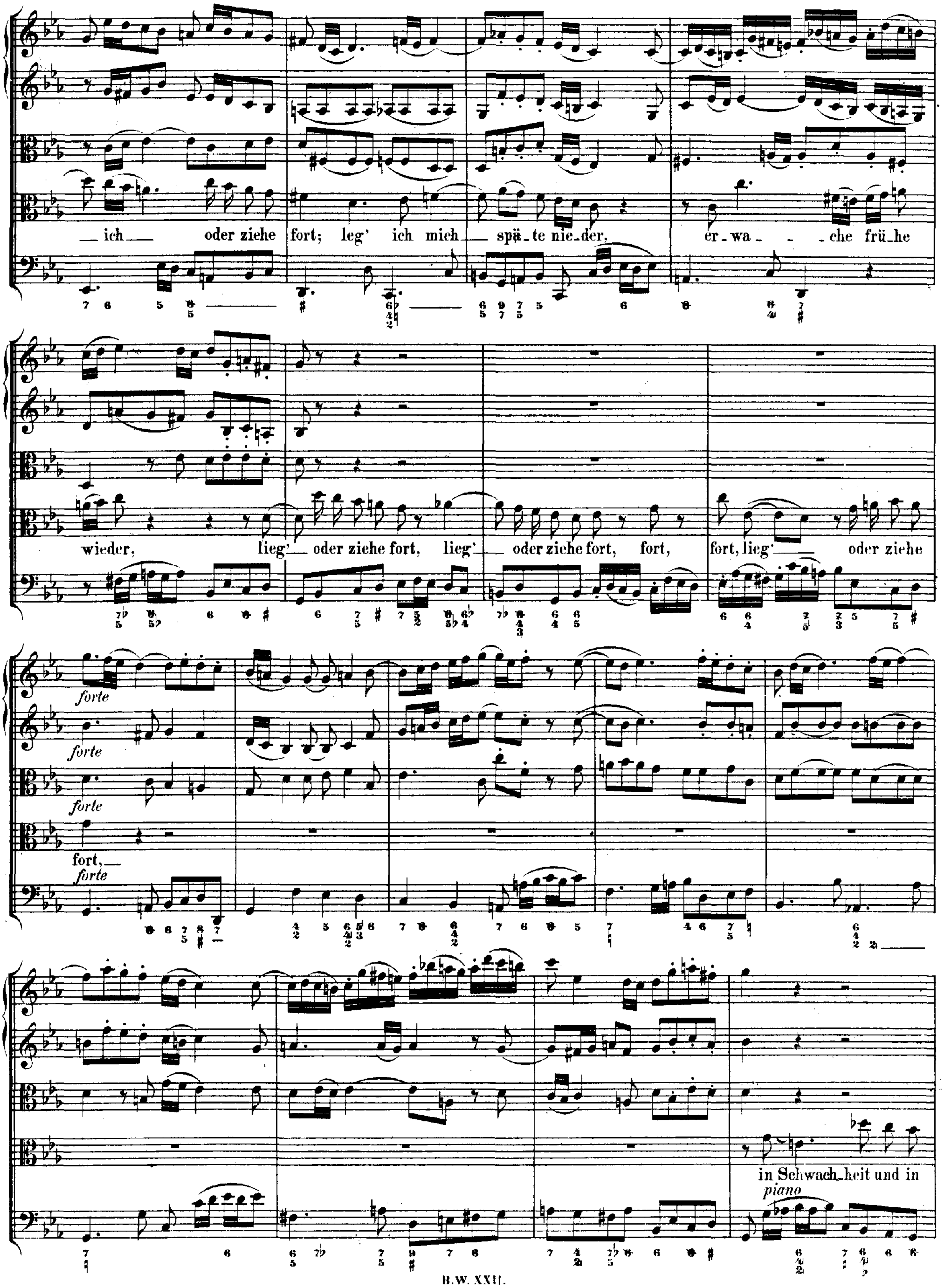

forte
feh_len, was mir nützt.
forte
Leb'
piano
piano
ich nach sei_nen Ge_se _ tzen,
so wird mich nichts ver_
le _ tzen, nichts feh _ len. nichts,
was mir nützt. nichts feh_len, nichts,
was mir nützt: leb'
ich nach sei _ nen Ge_se _
_ tzen, so wird mich nichts, nichts, nichts ver _ le _ tzen, so wird mich nichts, nichts ver_le _ tzen,

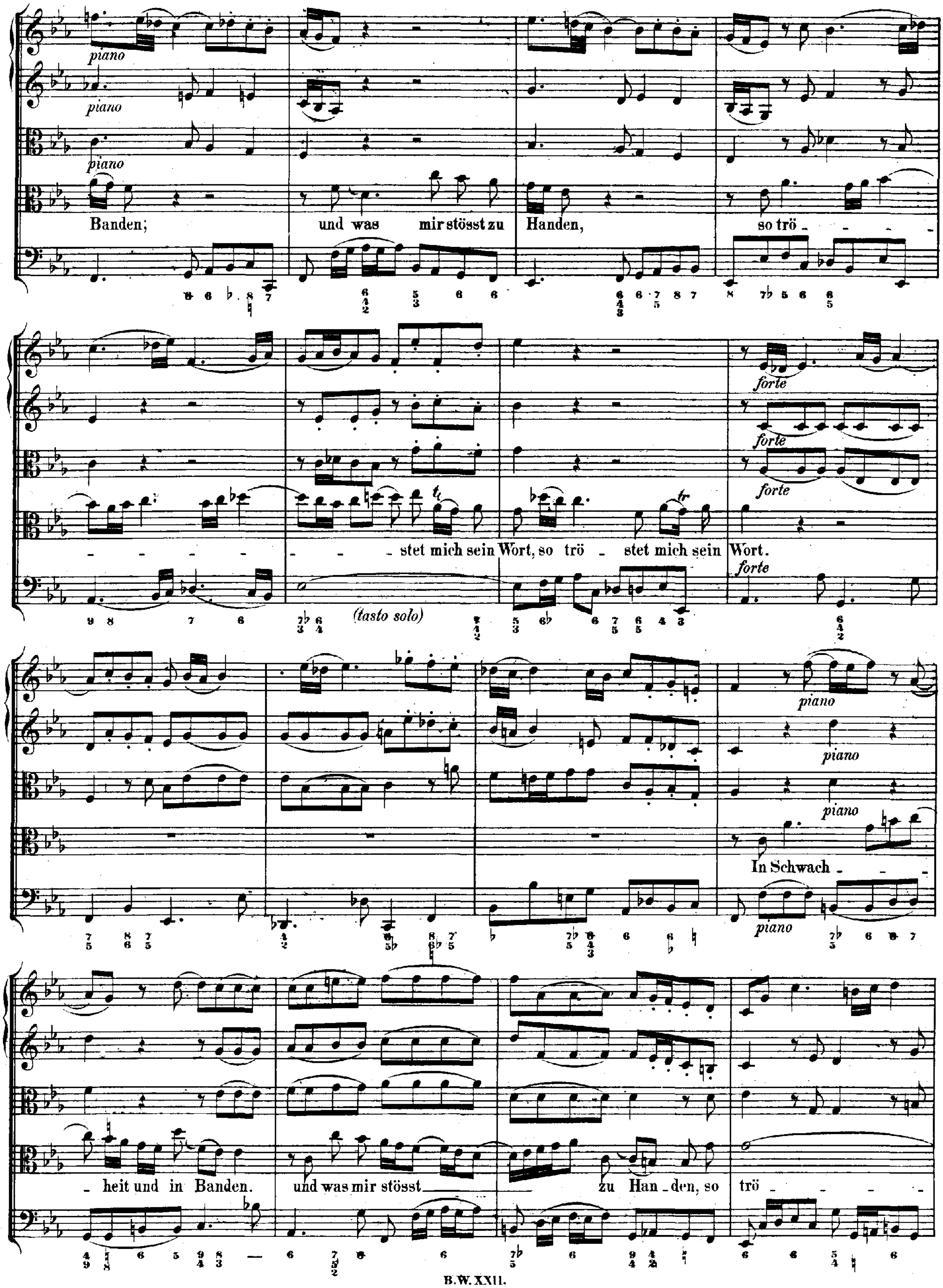

nichts feh - - - len, nichts feh - - - - len, so
wird mich nichts ver_le _ tzen, so wird mir nichts feh _ len, nichts feh _ len, nichts feh _ len, was mir nützt.
Dal Segno.
RECITATIV.
Vers 5.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Alto.
Organo e Continuo.
piano
Er wol_le mei_ner Sün_den in Gnaden mich ent _ bin_den, durchstreichen mei_ne Schuld! Er wird auf mein Verbrechen nicht stracks das Urtheil sprechen, und haben noch Geduld.
forte

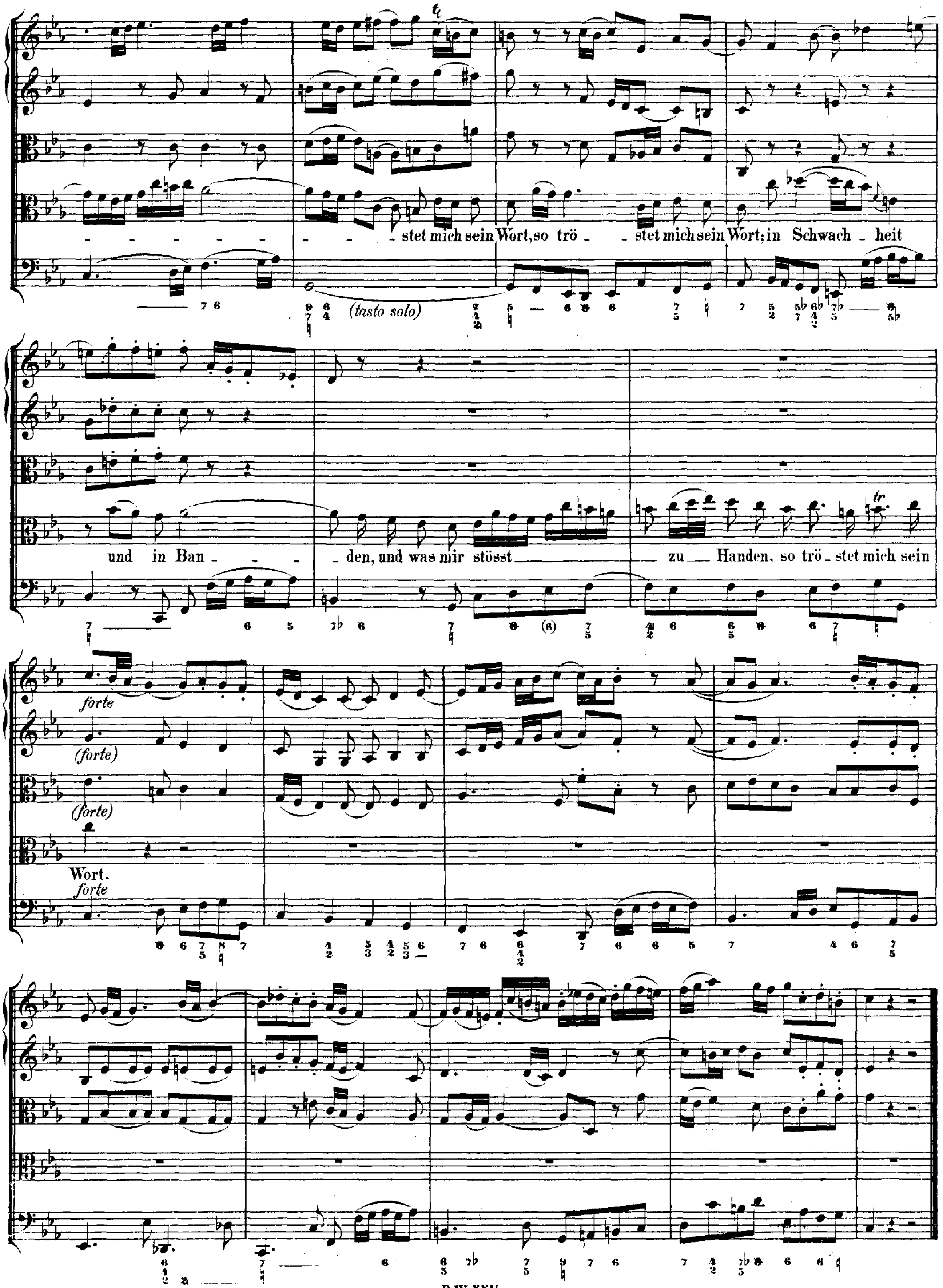
Vers 6.

ARIE.

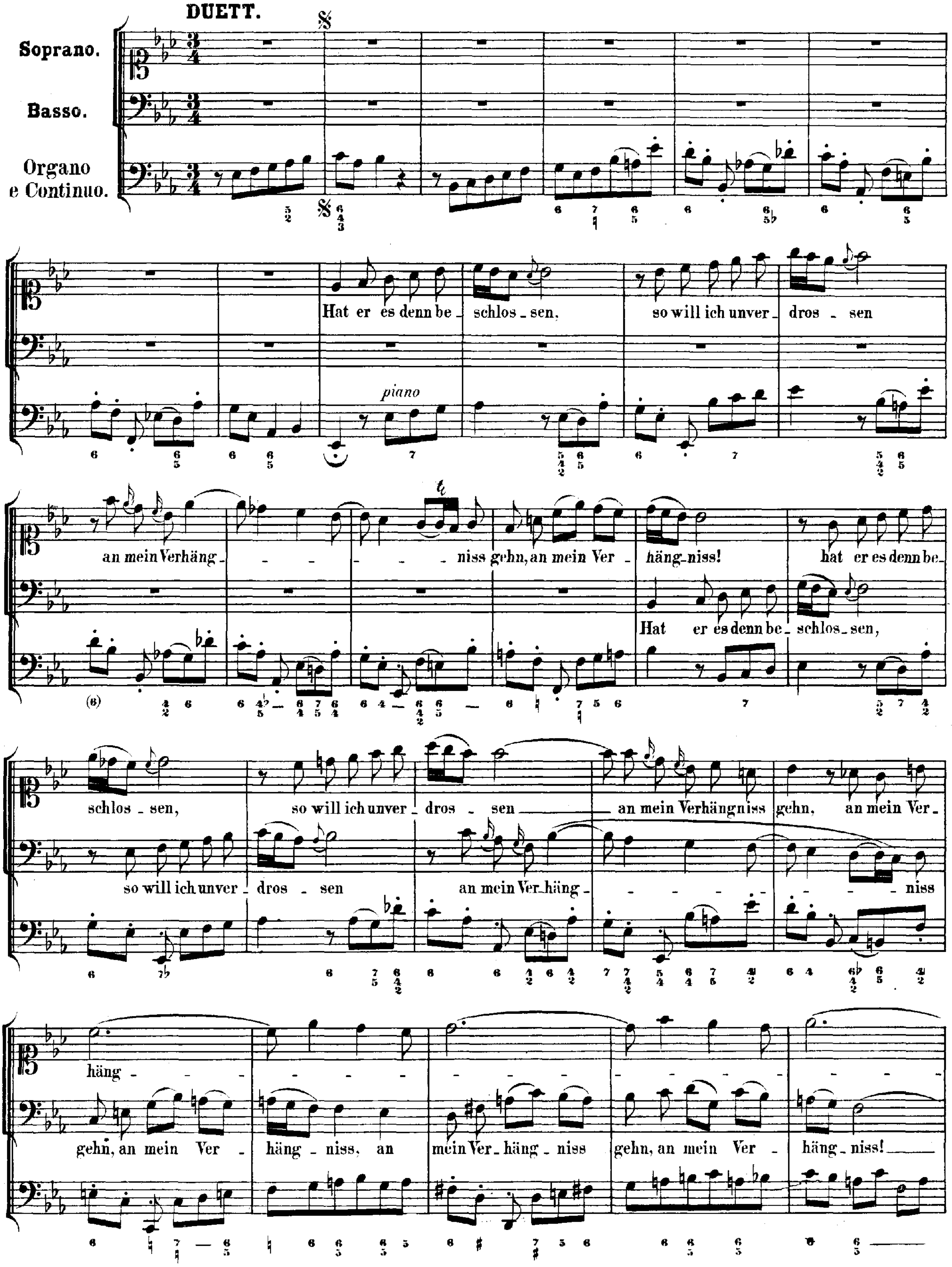

Violino I.
Violino II.
Viola.
Alto.
Organo e Continuo.
Solo.
Organo piano sempre
piano
Leg' ich mich späte nie-der, er-wa - - - - che frühe wie-der.
lieg' oder zie-he fort, lieg' ich oder zie-he fort. lieg'

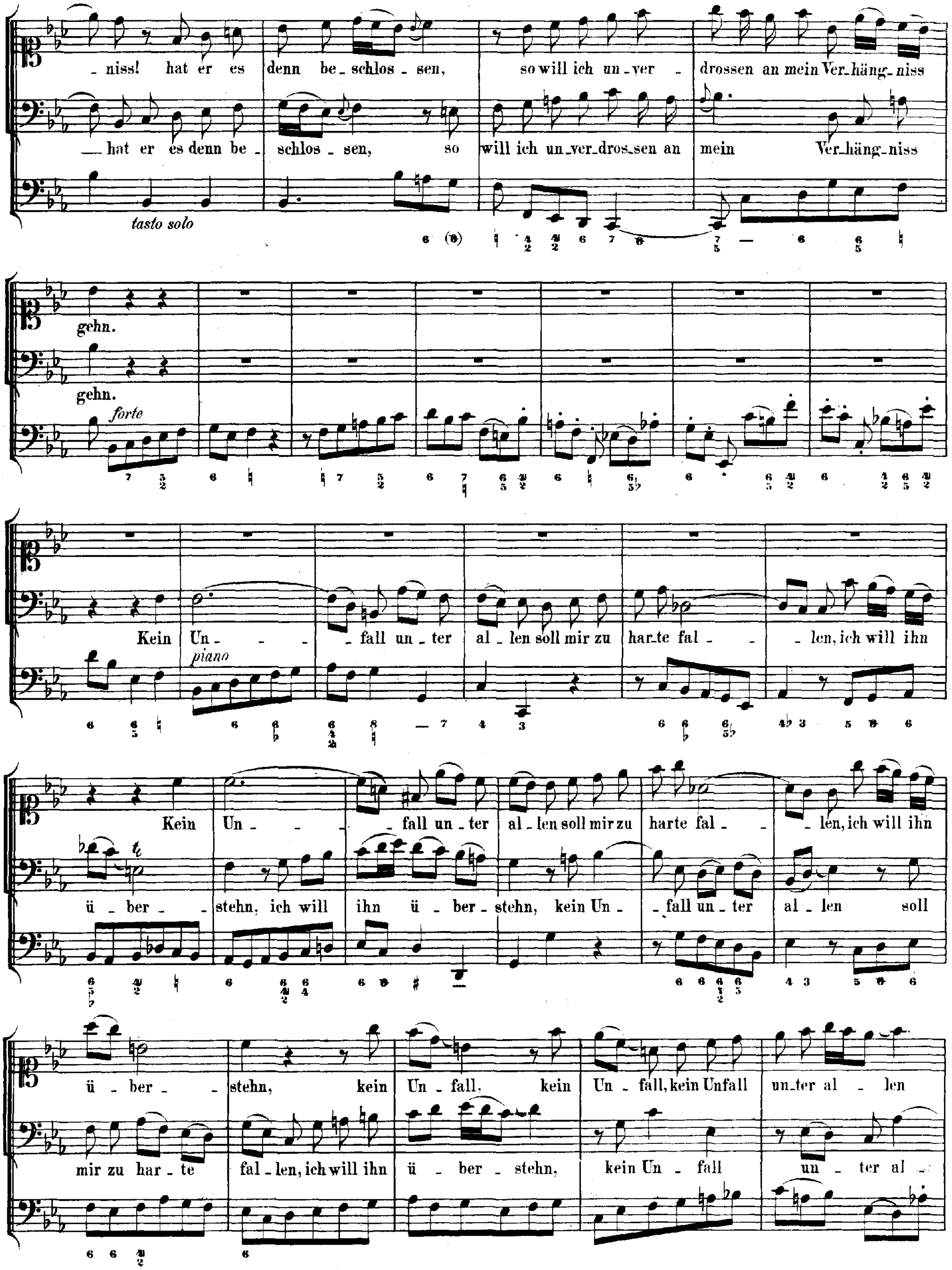

ich oder ziehe fort; leg' ich mich spä-te nie-der, er-wa- -che frü-he
wieder, lieg' oder ziehe fort, lieg' oder ziehe fort, fort, fort, lieg' oder ziehe
forte
forte
forte
fort,
forte
in Schwach-heit und in
piano

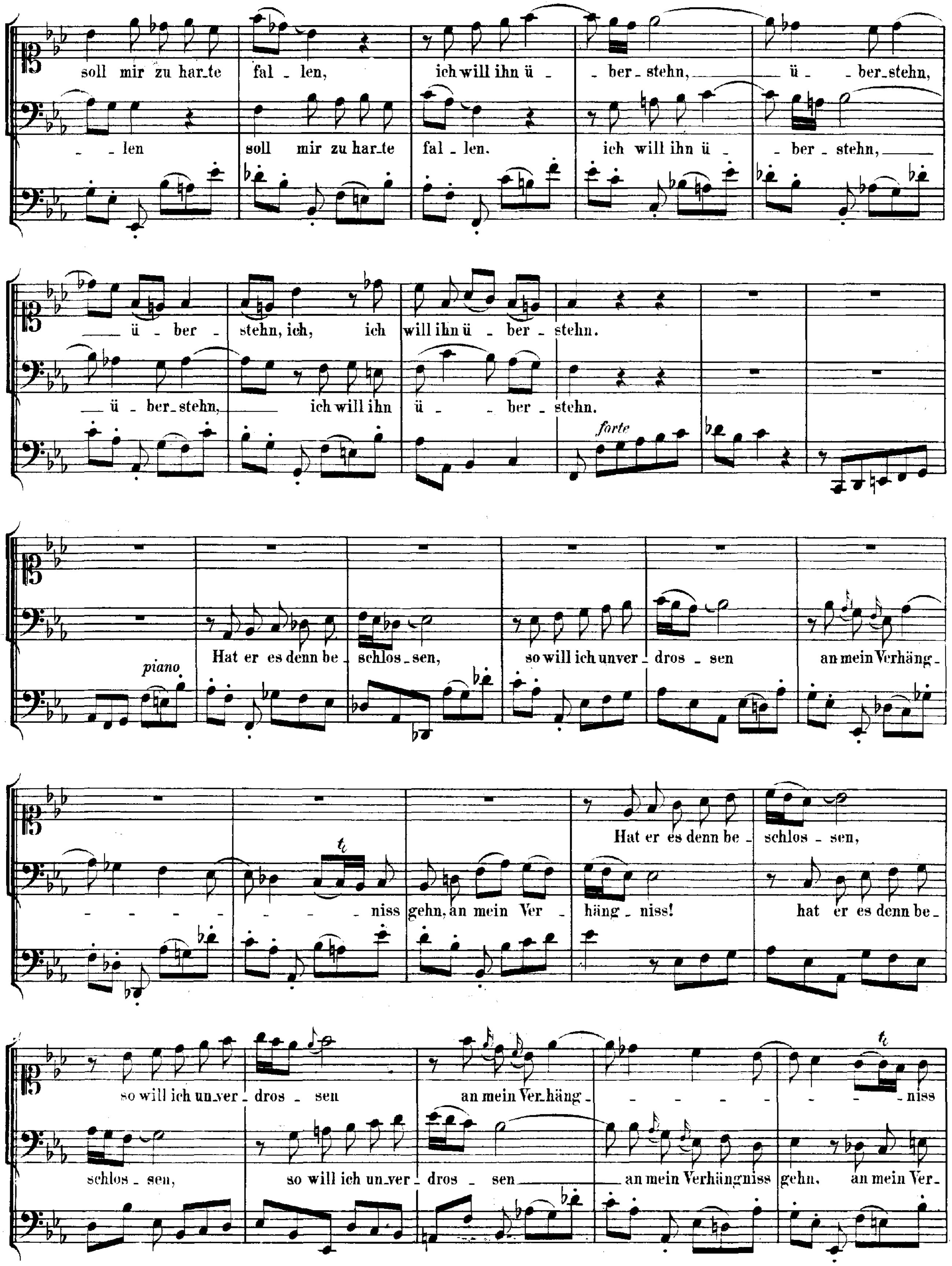

piano
piano
piano
Banden; und was mir stösst zu Handen, so trö -
- stet mich sein Wort, so trö - stet mich sein Wort.
forte
forte
forte
forte
(tasto solo)
piano
piano
piano
In Schwach -
piano
- heit und in Banden. und was mir stösst zu Han - den, so trö -

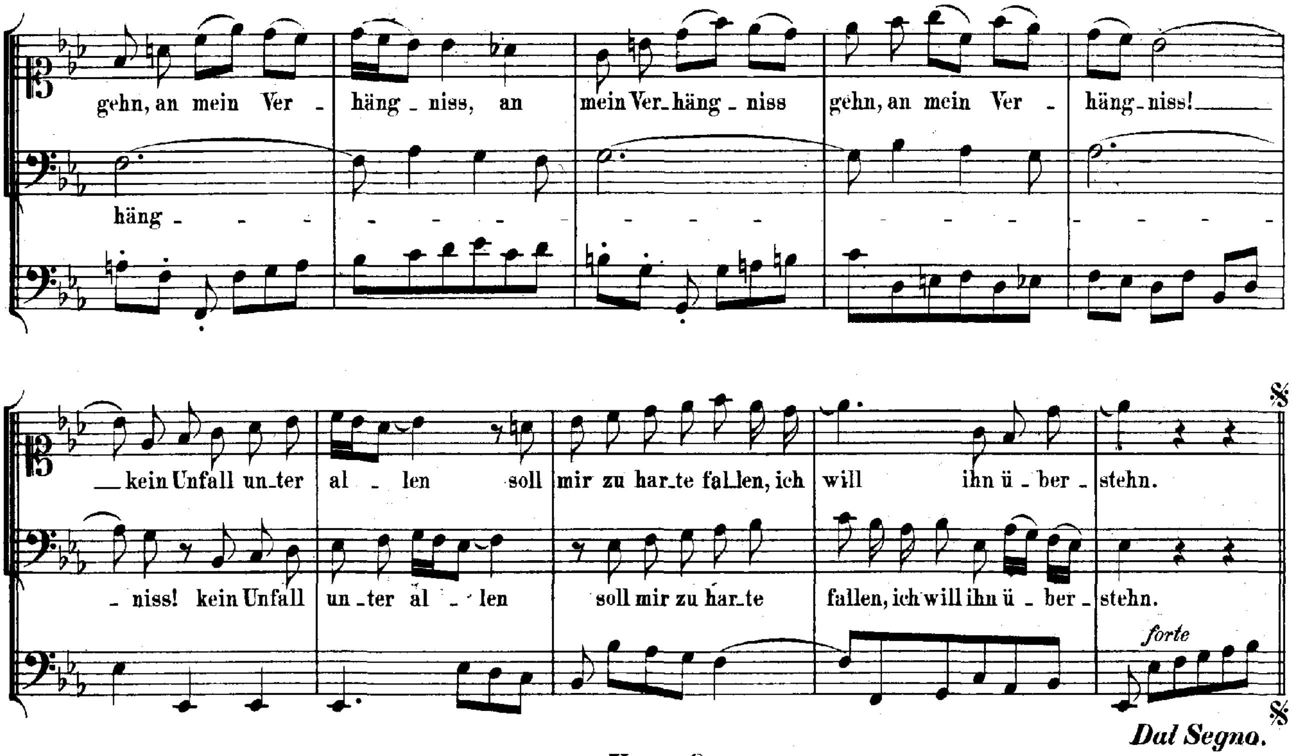

stet mich sein Wort, so trö - stet mich sein Wort; in Schwach - heit
(tasto solo)
und in Ban - den, und was mir stösst zu Handen, so trö - stet mich sein
Wort.
forte
(forte)
(forte)
forte

Vers 7.

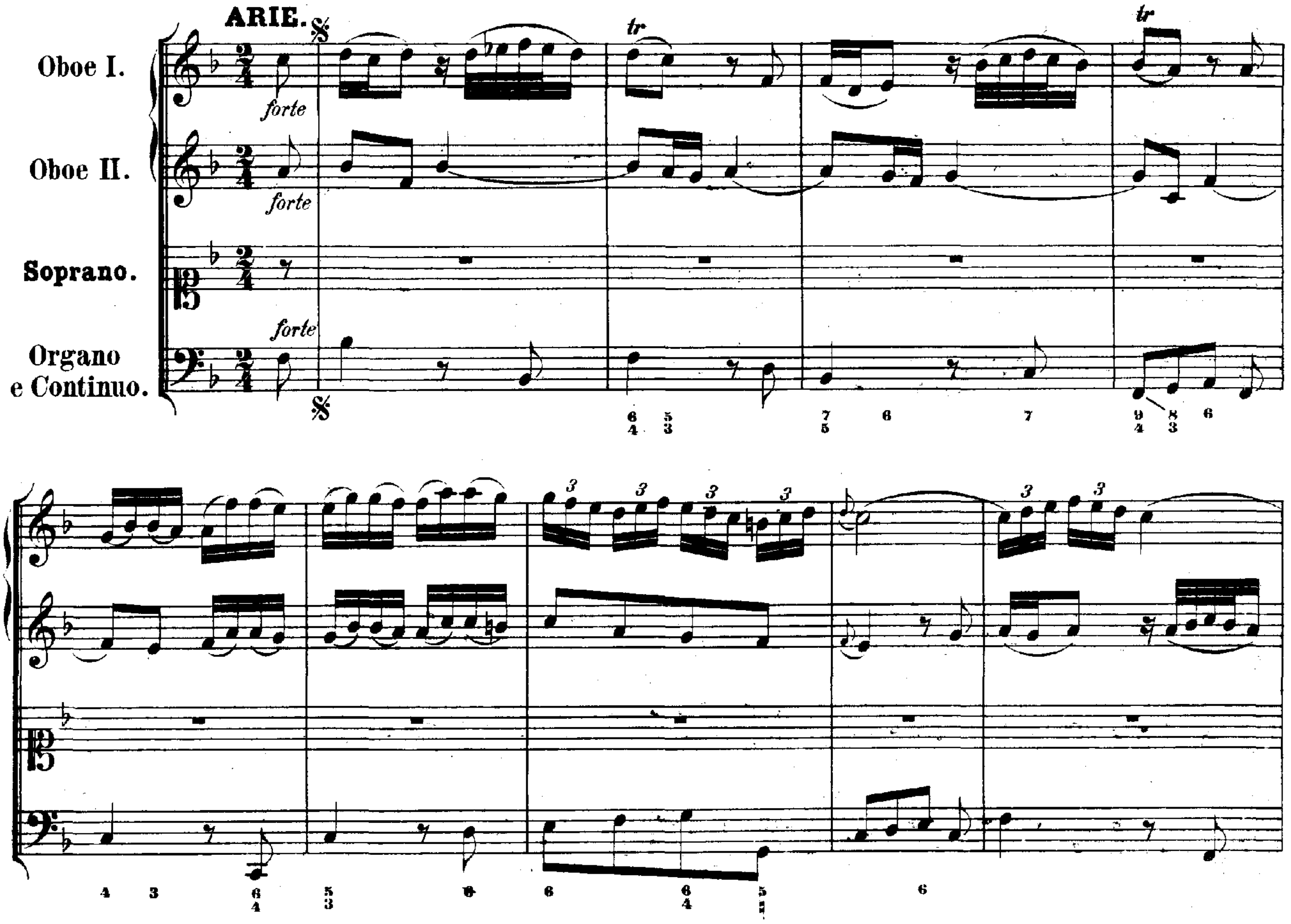

DUETT.
Soprano.
Basso.
Organo
e Continuo.
piano
Hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen
an mein Verhäng - - - - - - niss gehn, an mein Ver - häng-niss! hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver - häng - - - -
Hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Ver - häng - - - - - - niss gehn, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver - häng - niss gehn, an mein Ver - häng - niss!

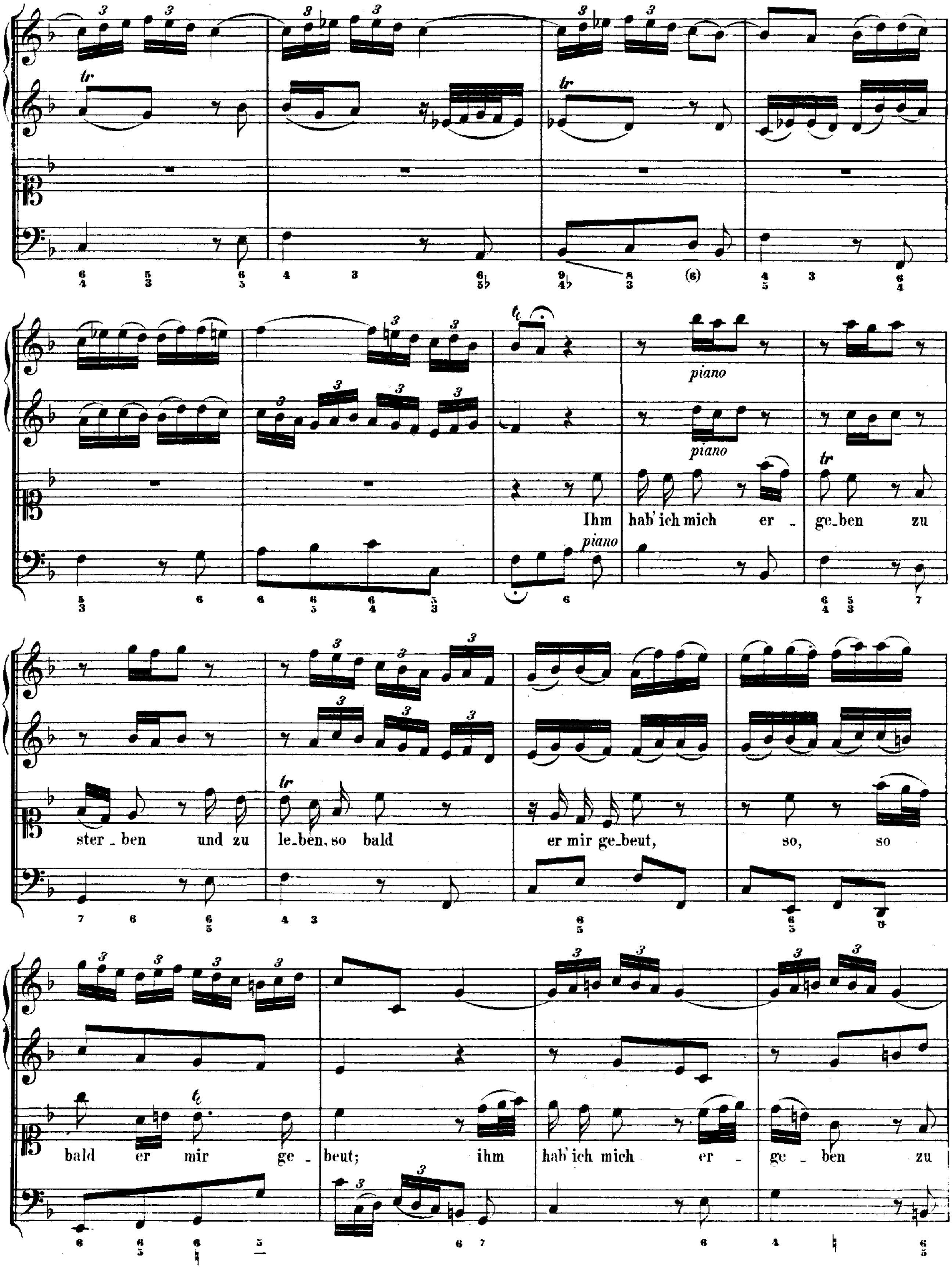

_niss! hat er es denn be_schlos_sen, so will ich un_ver_drossen an mein Ver_häng_niss
— hat er es denn be_schlos_sen, so will ich un_ver_dros_sen an mein Ver_häng_niss
tasto solo
gehn.
gehn.
forte
Kein Un_ _ _ _fall un_ter al_len soll mir zu har_te fal_ _ _len, ich will ihn
piano
Kein Un_ _ _ _fall un_ter al_len soll mir zu harte fal_ _ _len, ich will ihn
ü_ber_ _stehn, ich will ihn ü_ber_stehn, kein Un_ _fall un_ter al_len soll
ü_ber_ _stehn, kein Un_fall, kein Un_fall, kein Unfall un_ter al_len
mir zu har_te fal_len, ich will ihn ü_ber_stehn, kein Un_fall un_ter al_

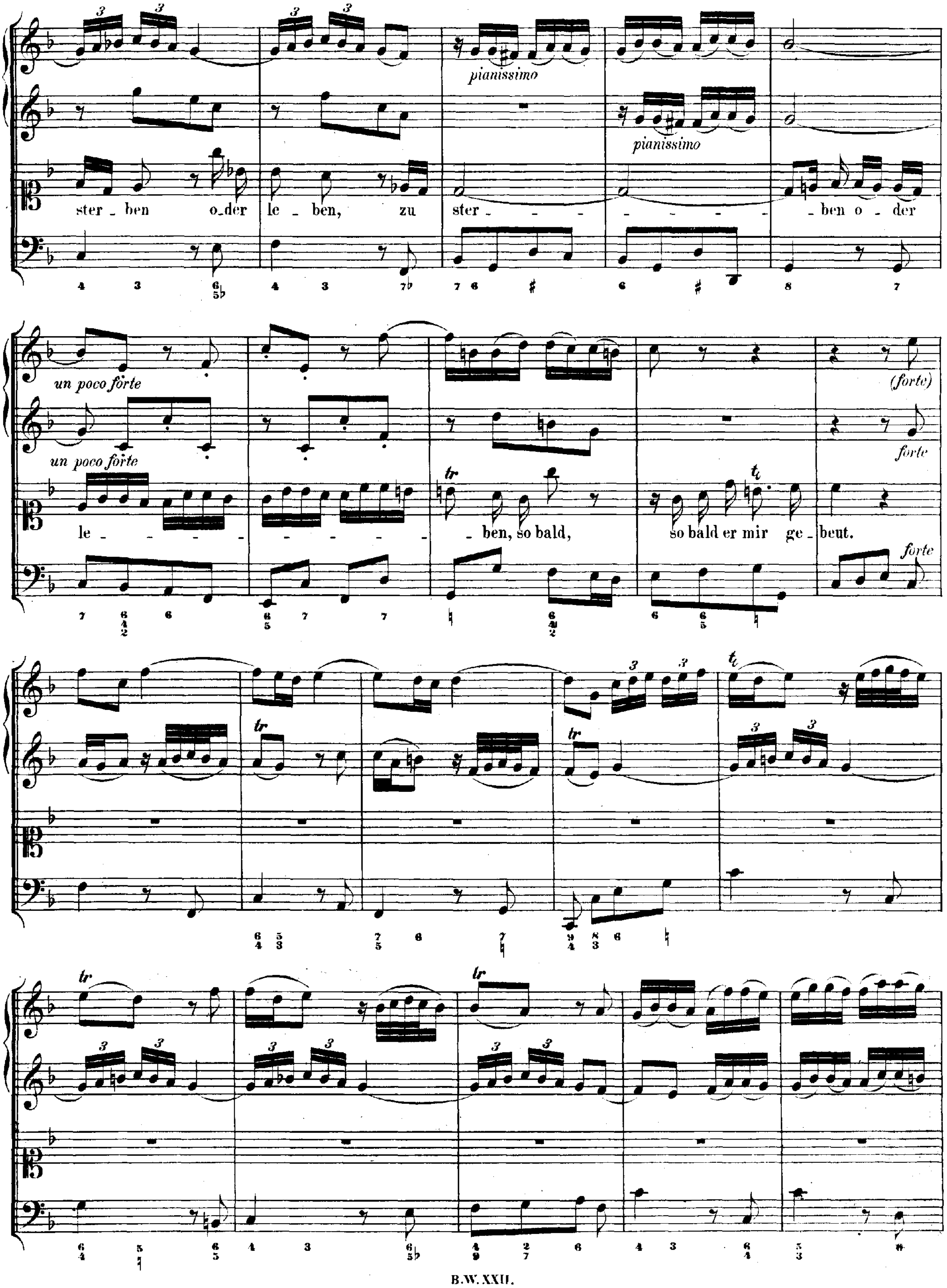

soll mir zu har-te fal - len, ich will ihn ü - ber-stehn, ü - ber-stehn,
len soll mir zu har-te fal - len. ich will ihn ü - ber - stehn,
ü - ber - stehn, ich, ich will ihn ü - ber - stehn.
ü - ber-stehn, ich will ihn ü - ber - stehn.
forte
piano
Hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Verhäng -
niss gehn, an mein Ver - häng - niss! hat er es denn be -
Hat er es denn be - schlos - sen,
so will ich un-ver - dros - sen an mein Ver-häng - niss
schlos - sen, so will ich un-ver - dros - sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver -

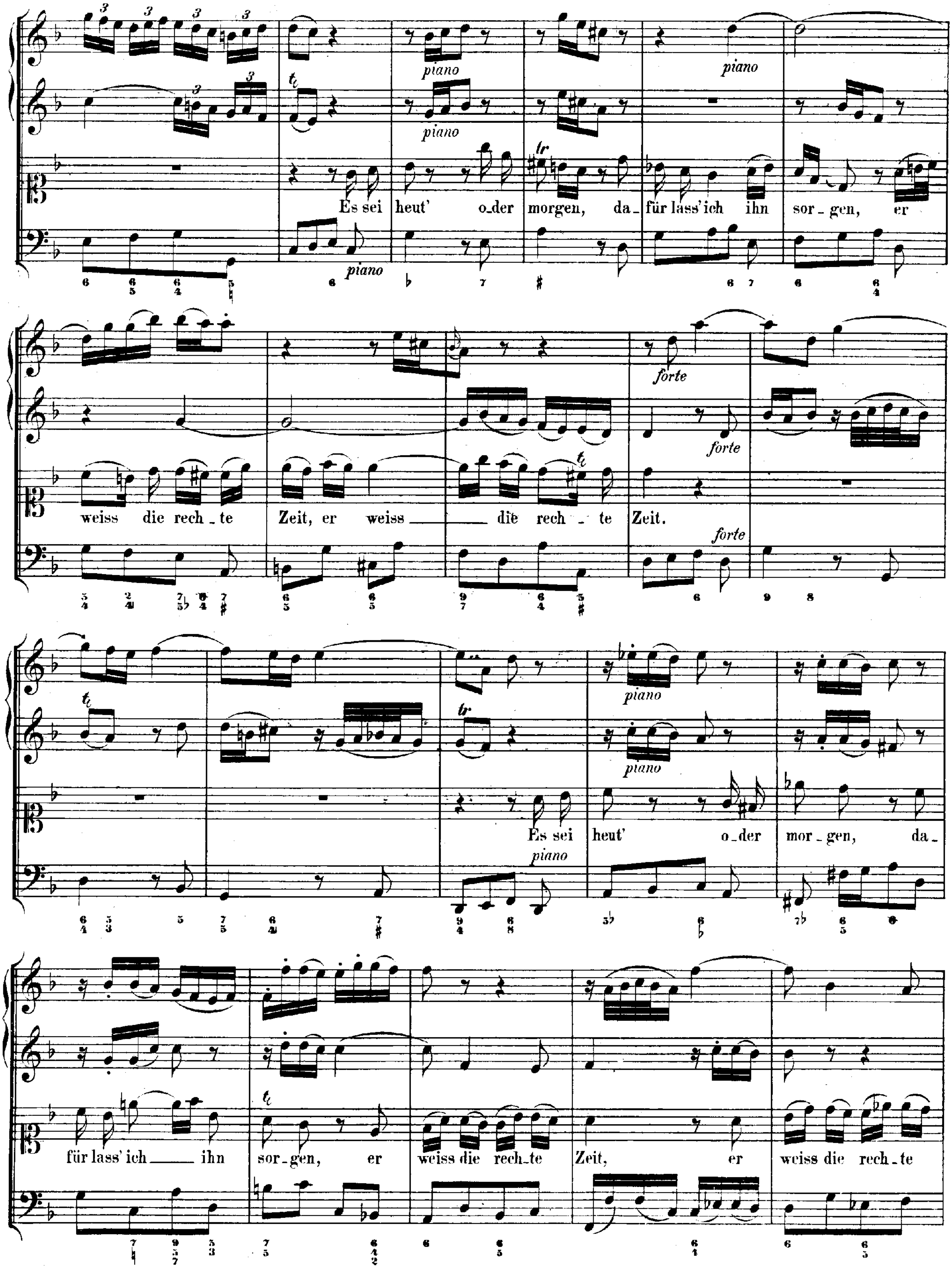

gehn, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver-häng - niss gehn, an mein Ver - häng-niss!
häng -
kein Unfall un-ter al - len soll mir zu har-te fal-len, ich will ihn ü - ber - stehn.
- niss! kein Unfall un-ter al - len soll mir zu har-te fallen, ich will ihn ü - ber - stehn.
forte
Dal Segno.

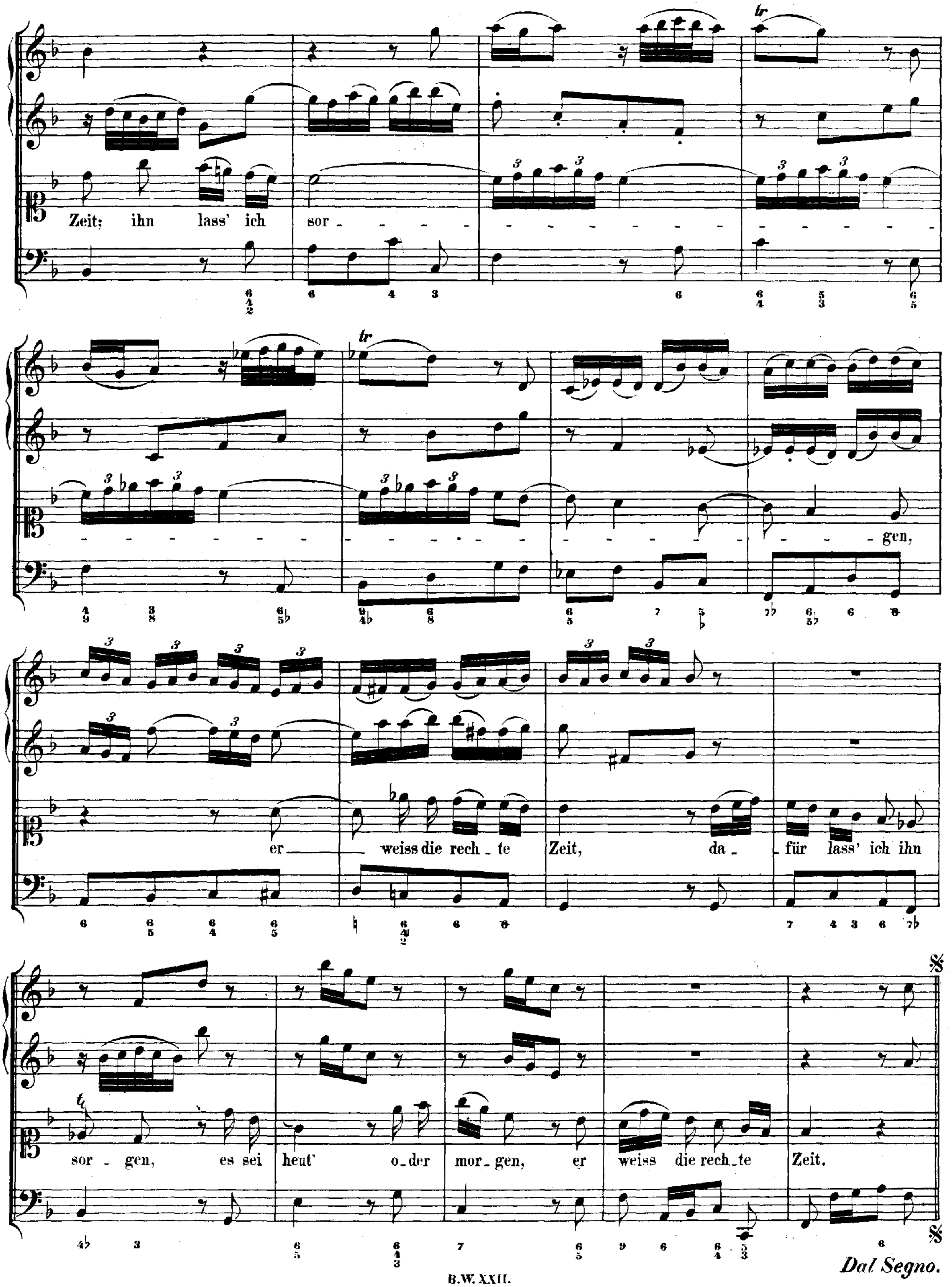
Vers 8.


ARIE.
Oboe I.
Oboe II.
Soprano.
Organo e Continuo.
forte


piano
Ihm hab' ich mich er - ge_ben zu
ster_ben und zu le_ben, so bald er mir ge_beut, so, so
bald er mir ge - beut; ihm hab' ich mich er - ge_ben zu

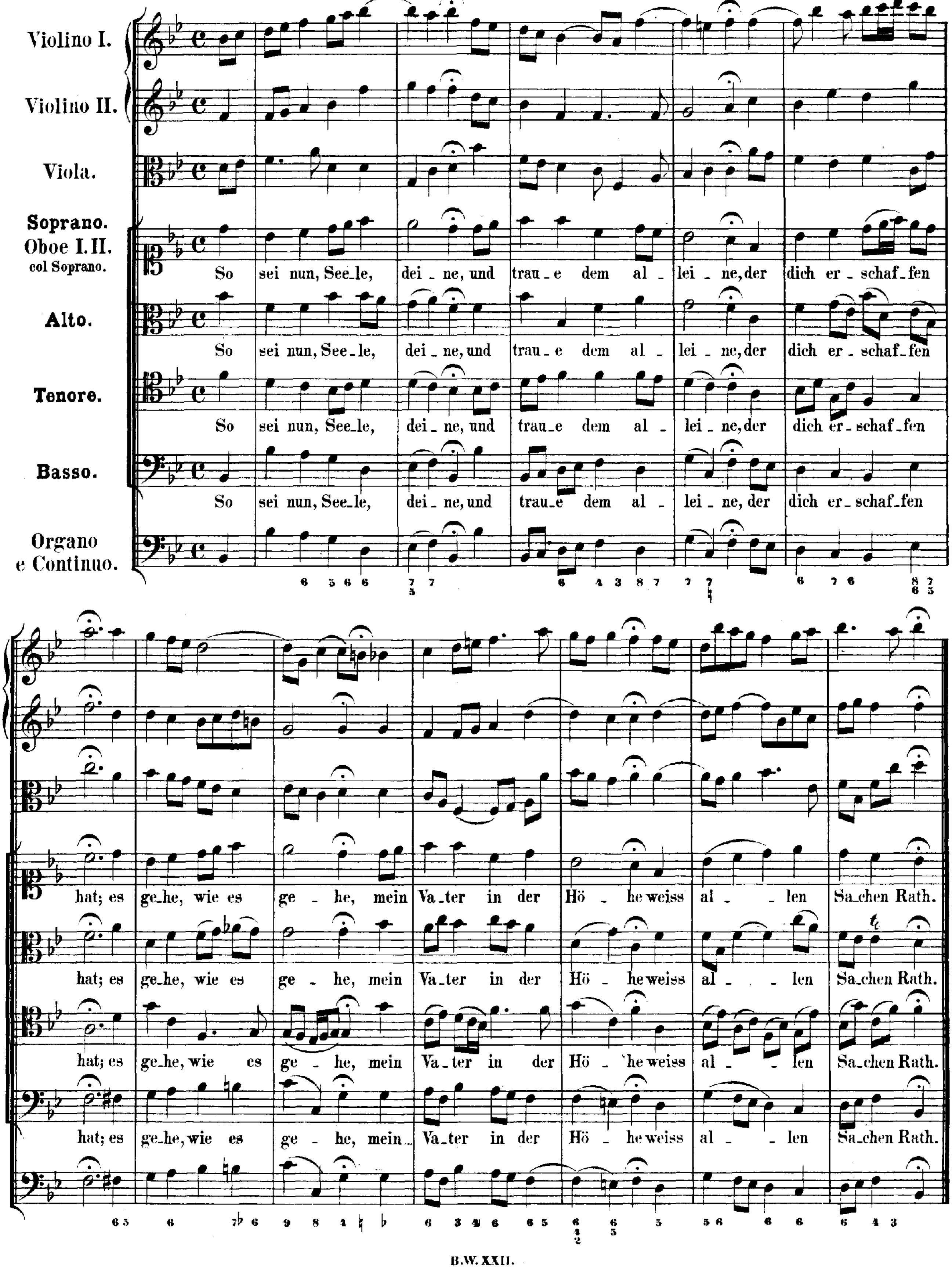

pianissimo
pianissimo
ster _ ben o_der le _ ben, zu ster _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ben o _ der
un poco forte
un poco forte
(forte)
forte
le _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ben, so bald, so bald er mir ge _ beut.
forte


piano
piano
piano
Es sei heut' o_der morgen, da_für lass' ich ihn sor_gen, er
piano
forte
forte
forte
weiss die rech_te Zeit, er weiss die rech_te Zeit.
piano
piano
Es sei heut' o_der mor_gen, da_
piano
für lass' ich ihn sor_gen, er weiss die rech_te Zeit, er weiss die rech_te


Zeit: ihn lass' ich sor - gen,
er weiss die rech - te Zeit, da - für lass' ich ihn
sor - gen, es sei heut' o - der mor - gen, er weiss die rech - te Zeit.
Dal Segno.

Vers 9.

CHORAL. (Melodie: „Nun ruhen alle Wälder.“ Siebenstimmig.)



Cantate

Am einundzwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist wohlgethan"

von

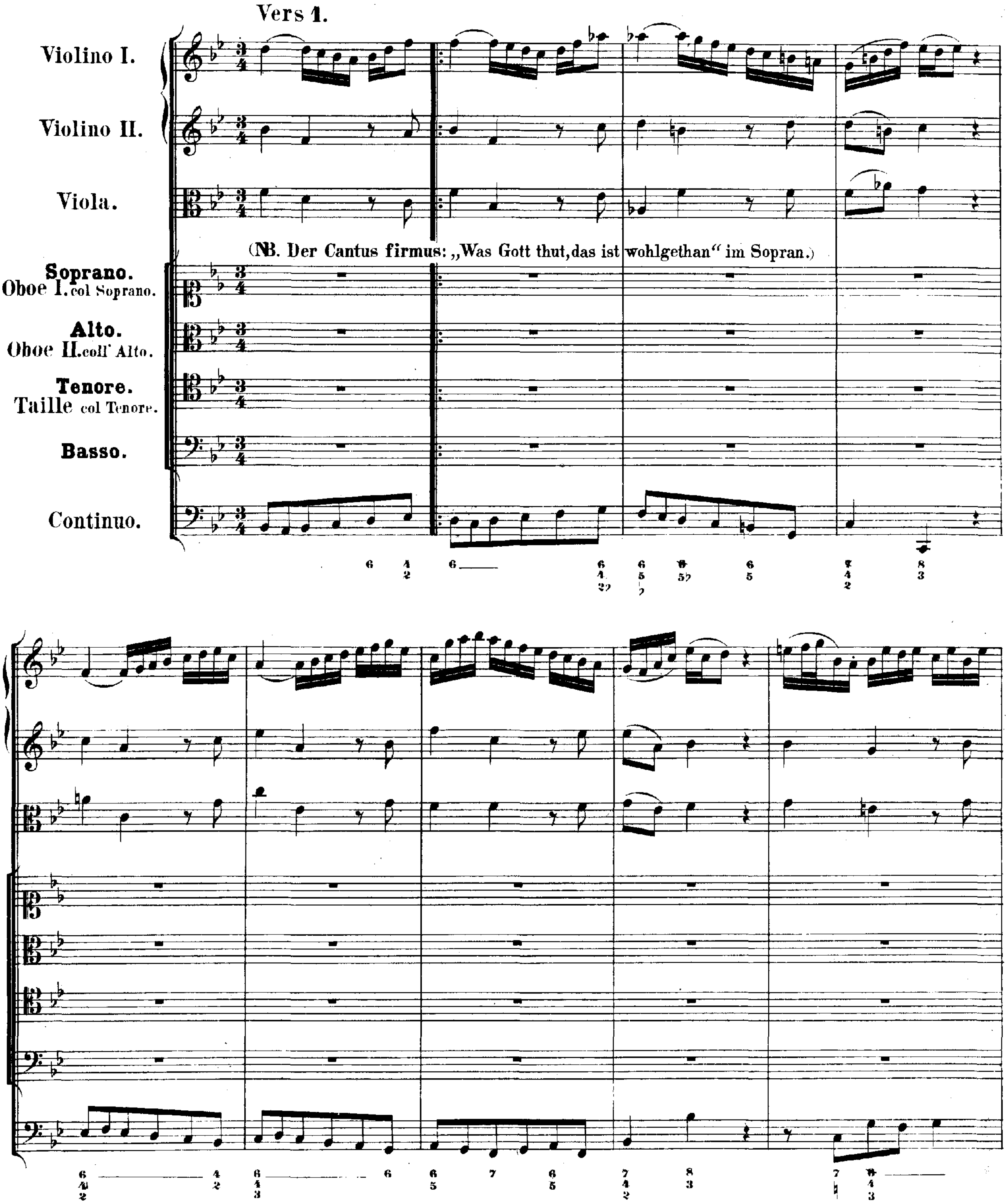
M. Samuel Rodigast.

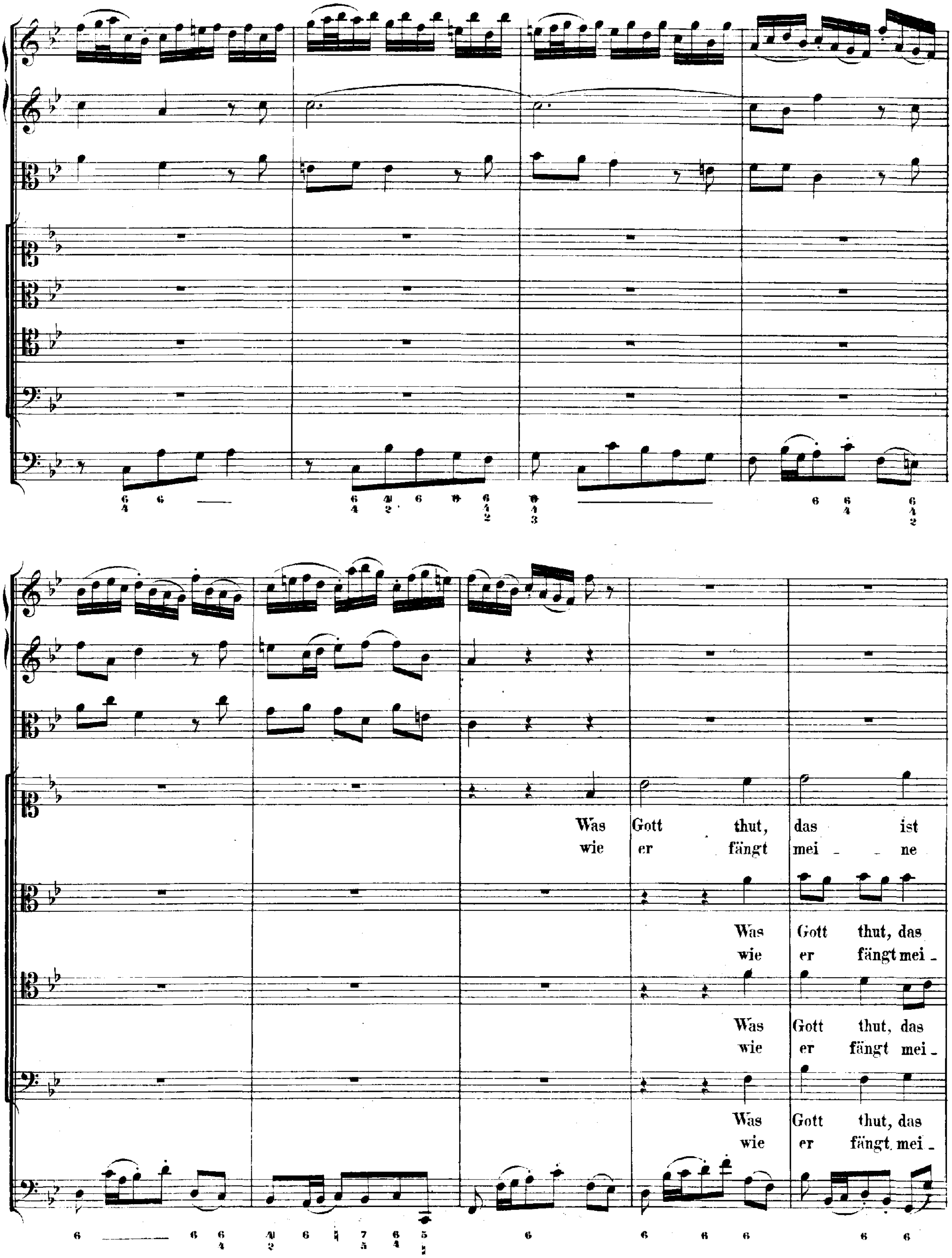
Erste Composition.

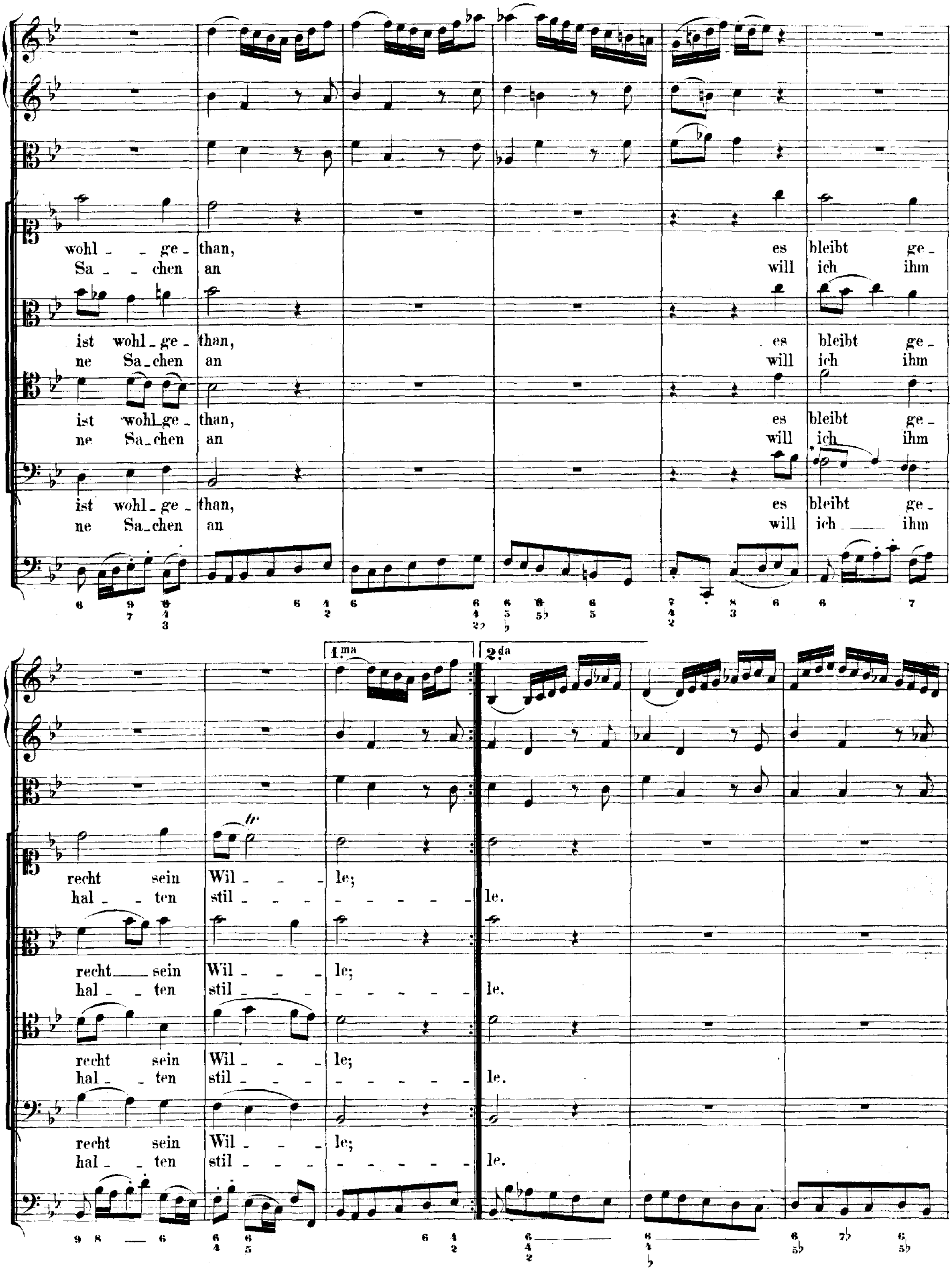
№ 98.

Dominica 21 post Trinitatis.

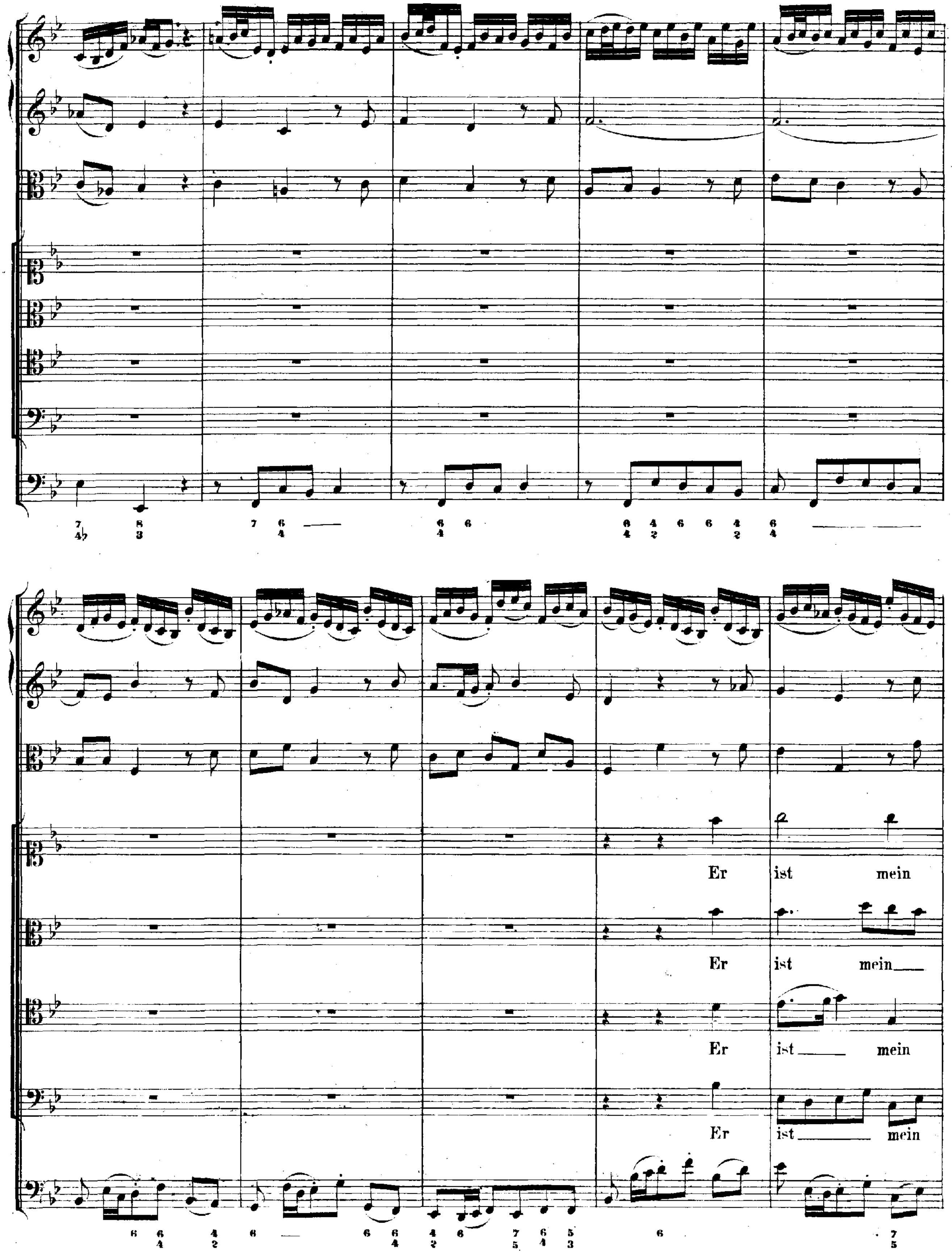
„Was Gott thut, das ist wohlgethan."

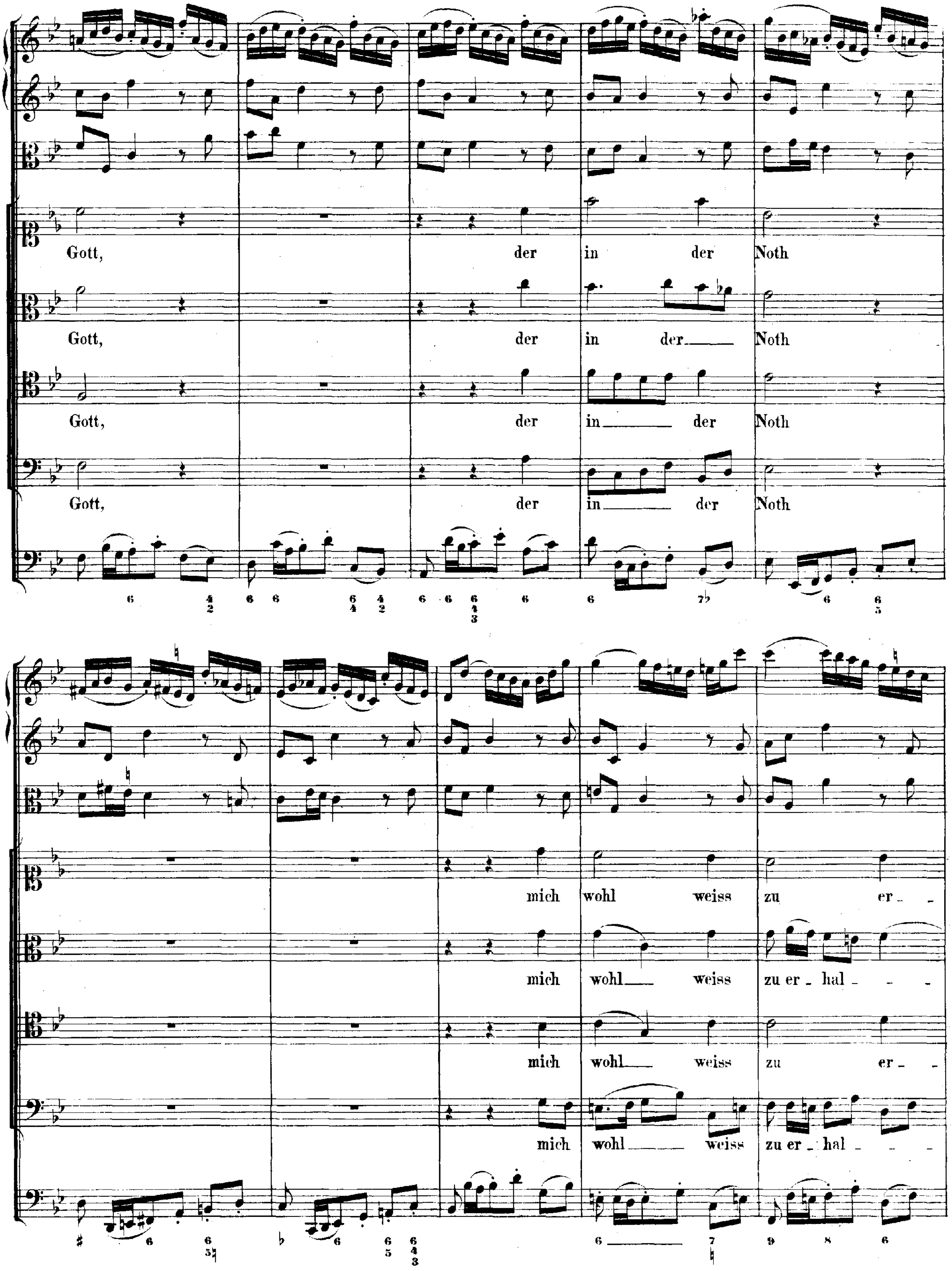


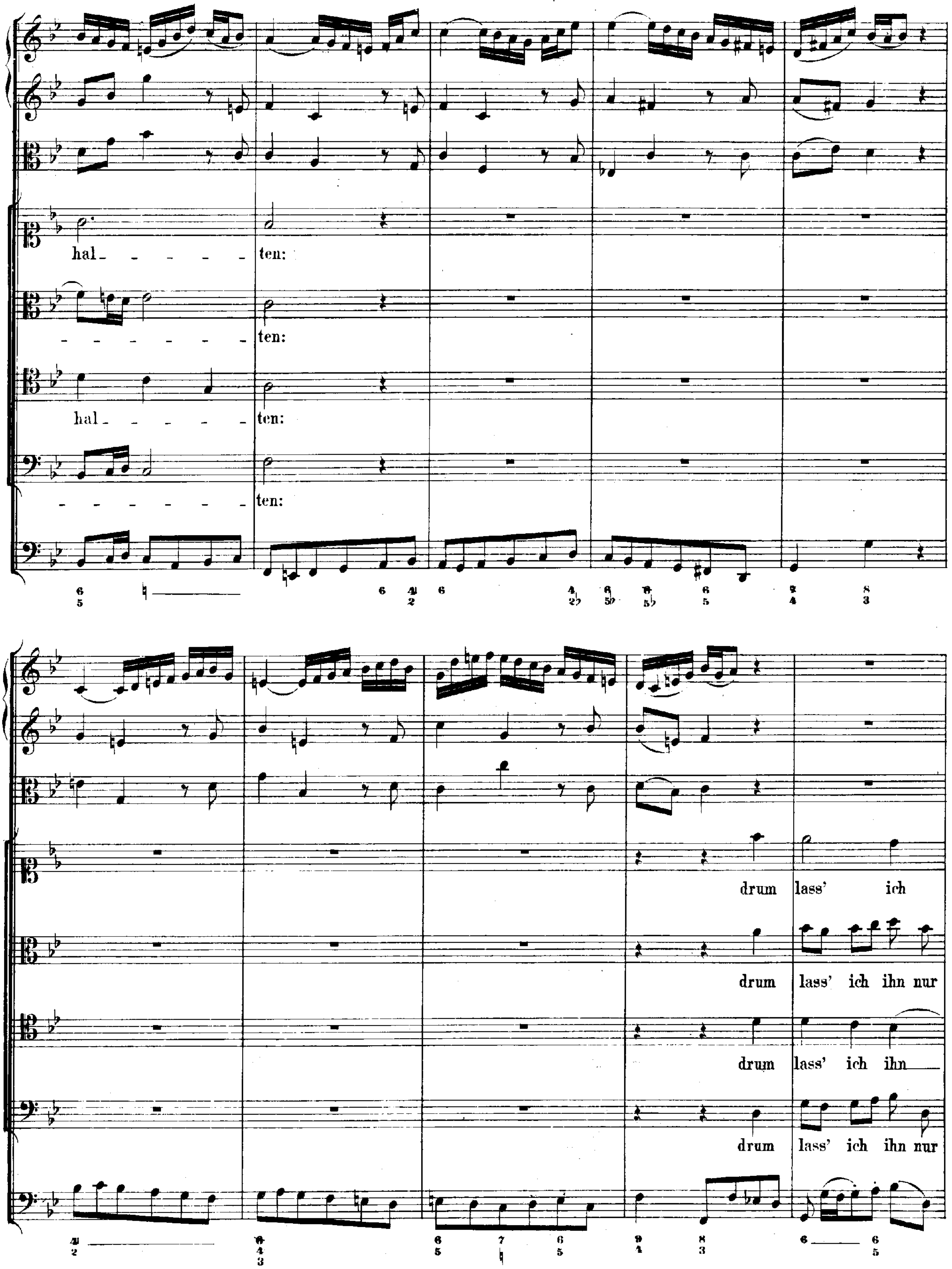

Was Gott thut, das ist
wie er fängt mei - - ne
Was Gott thut, das
wie er fängt mei -
Was Gott thut, das
wie er fängt mei -
Was Gott thut, das
wie er fängt mei -

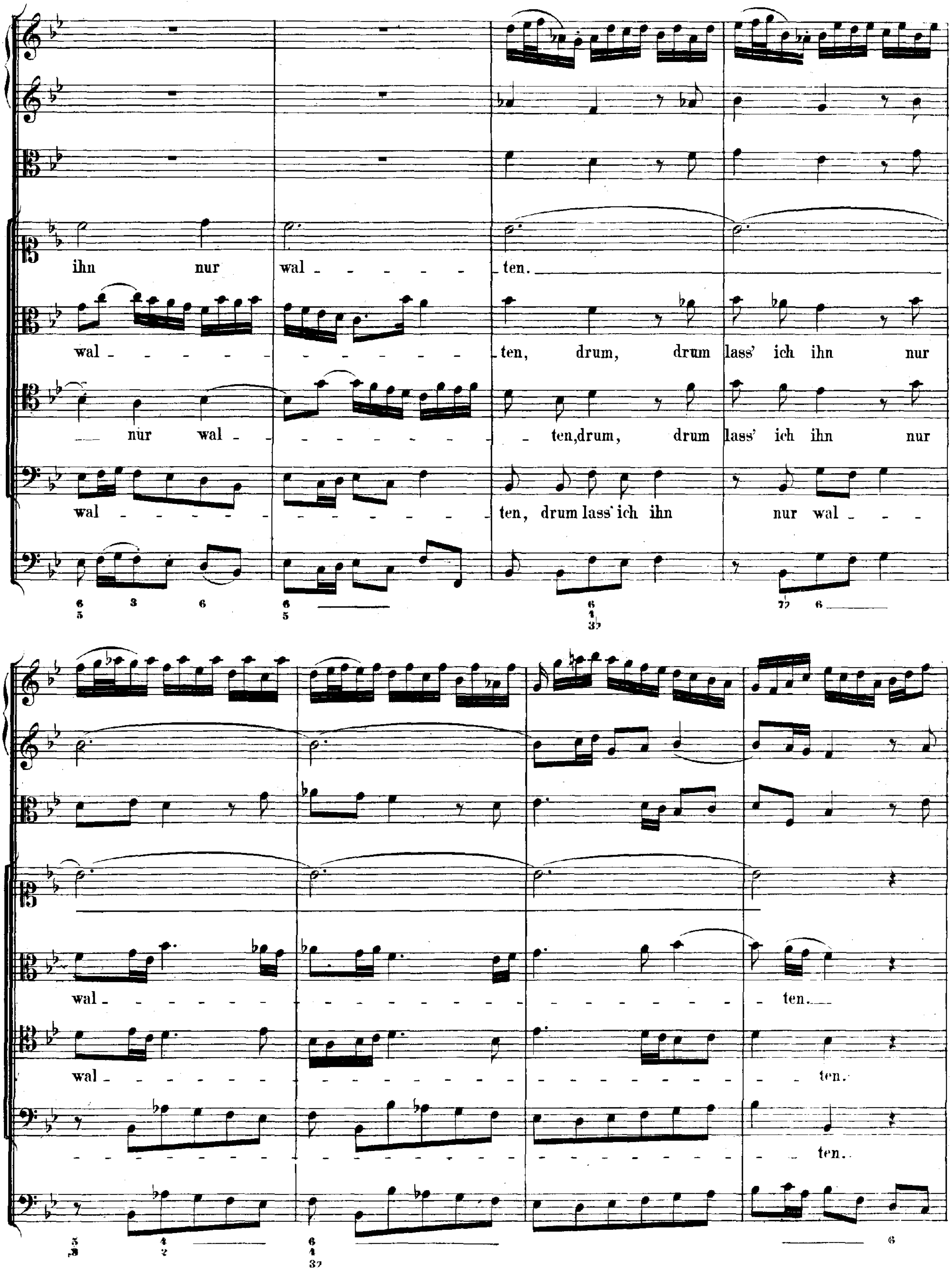


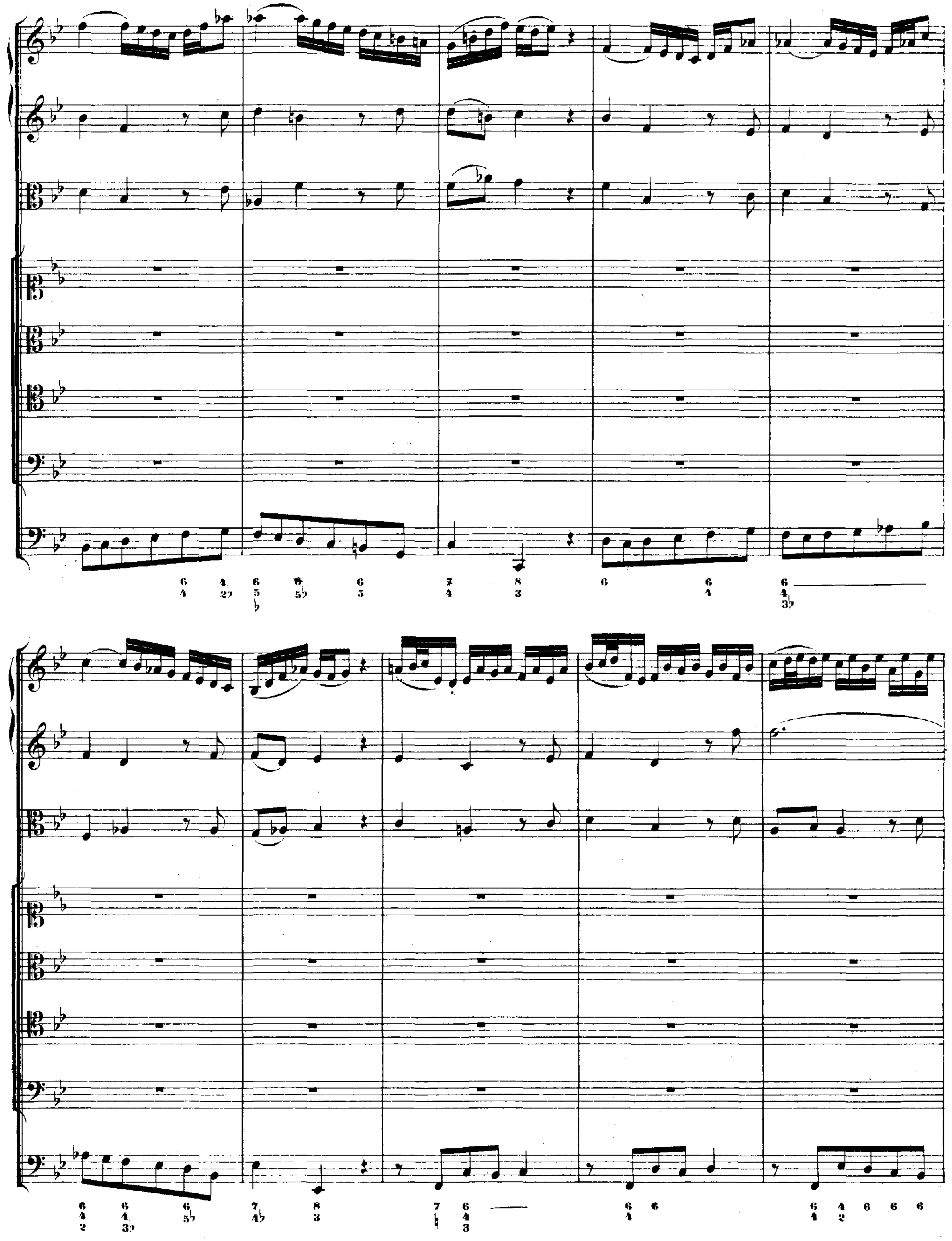
* Bei der Wiederholung die kleinen Noten.

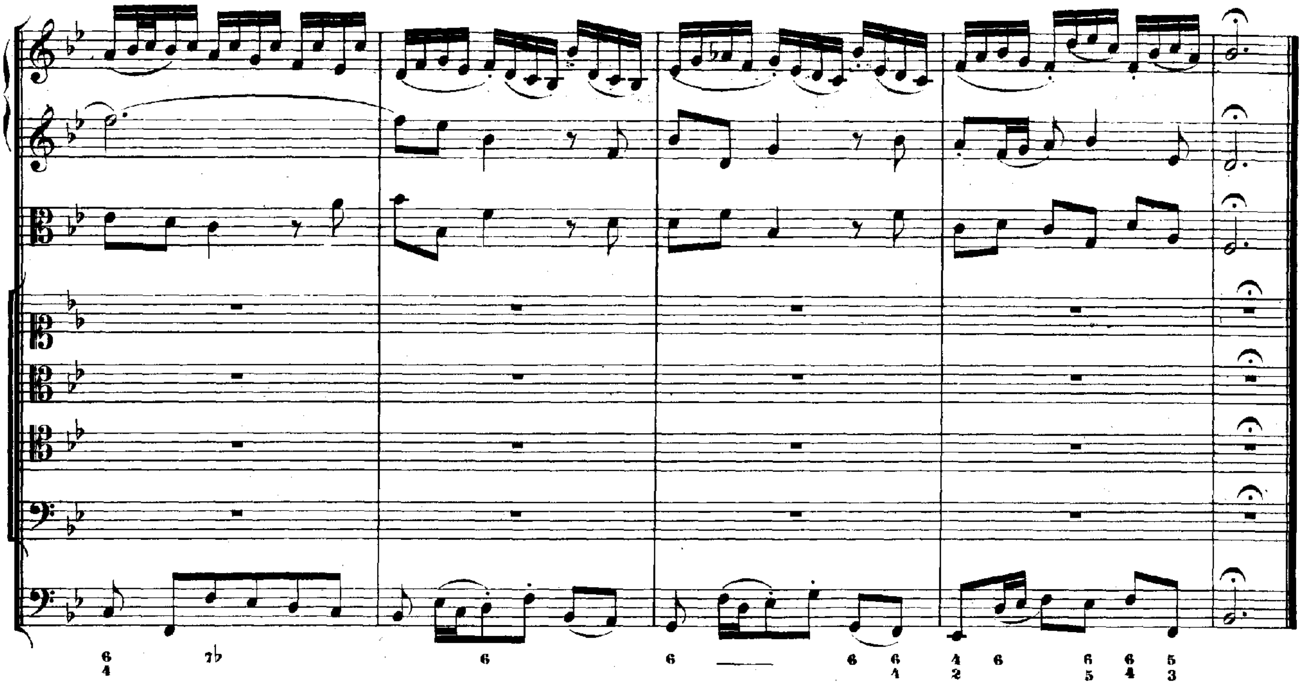

Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein


Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
6 4 2 6 6 6 4 4 2 6 6 6 4 3 6 6 7♭ 6 6 5
mich wohl weiss zu er-
mich wohl weiss zu er-hal-
mich wohl weiss zu er-
mich wohl weiss zu er-hal-
♯ 6 6 5♮ ♭ 6 6 5 6 4 3 6 7 ♮ 9 8 6

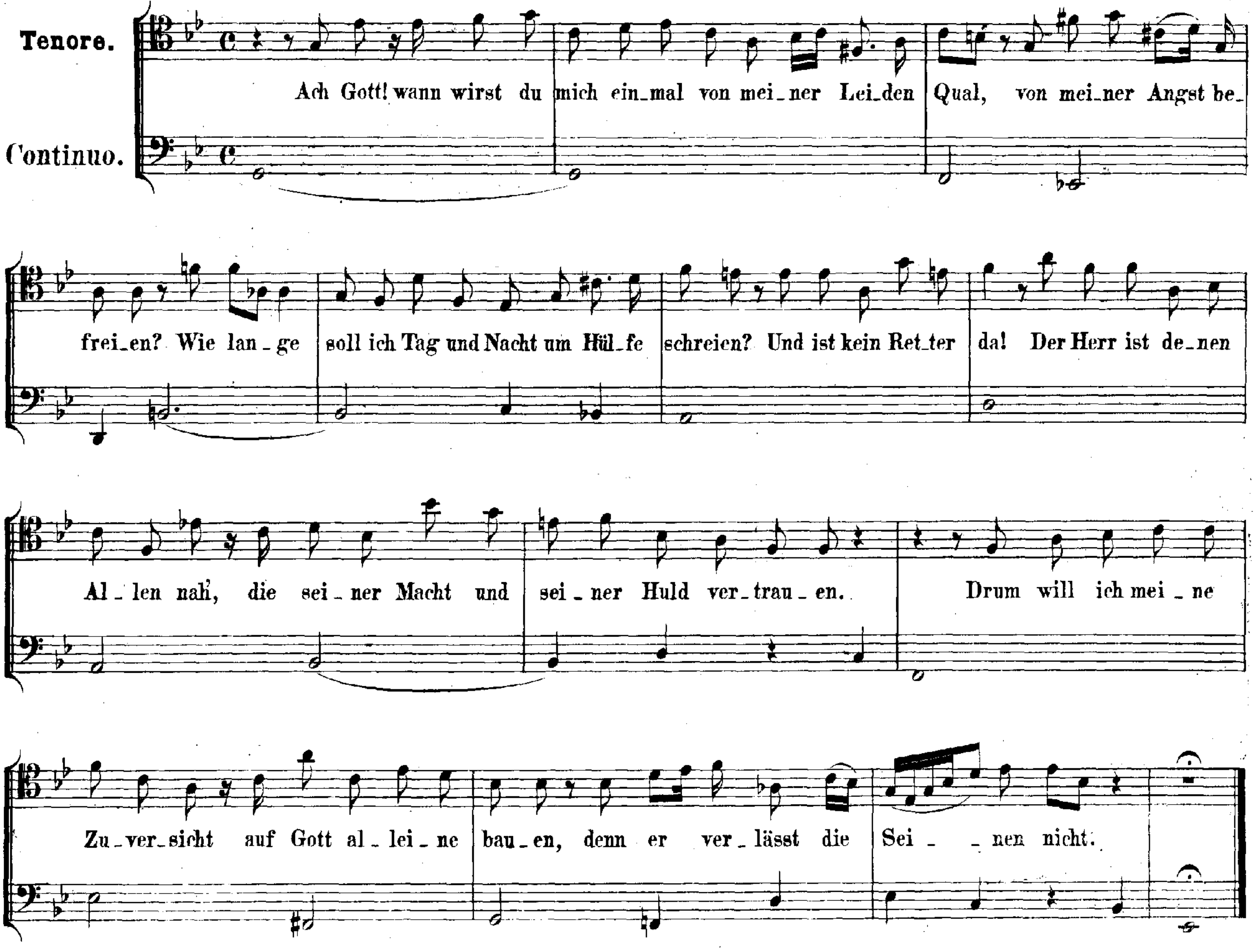

hal - - - - - - ten:
- - - - - - - - ten:
hal - - - - - ten:
- - - - - - - - ten:
drum lass' ich
drum lass' ich ihn nur
drum lass' ich ihn
drum lass' ich ihn nur

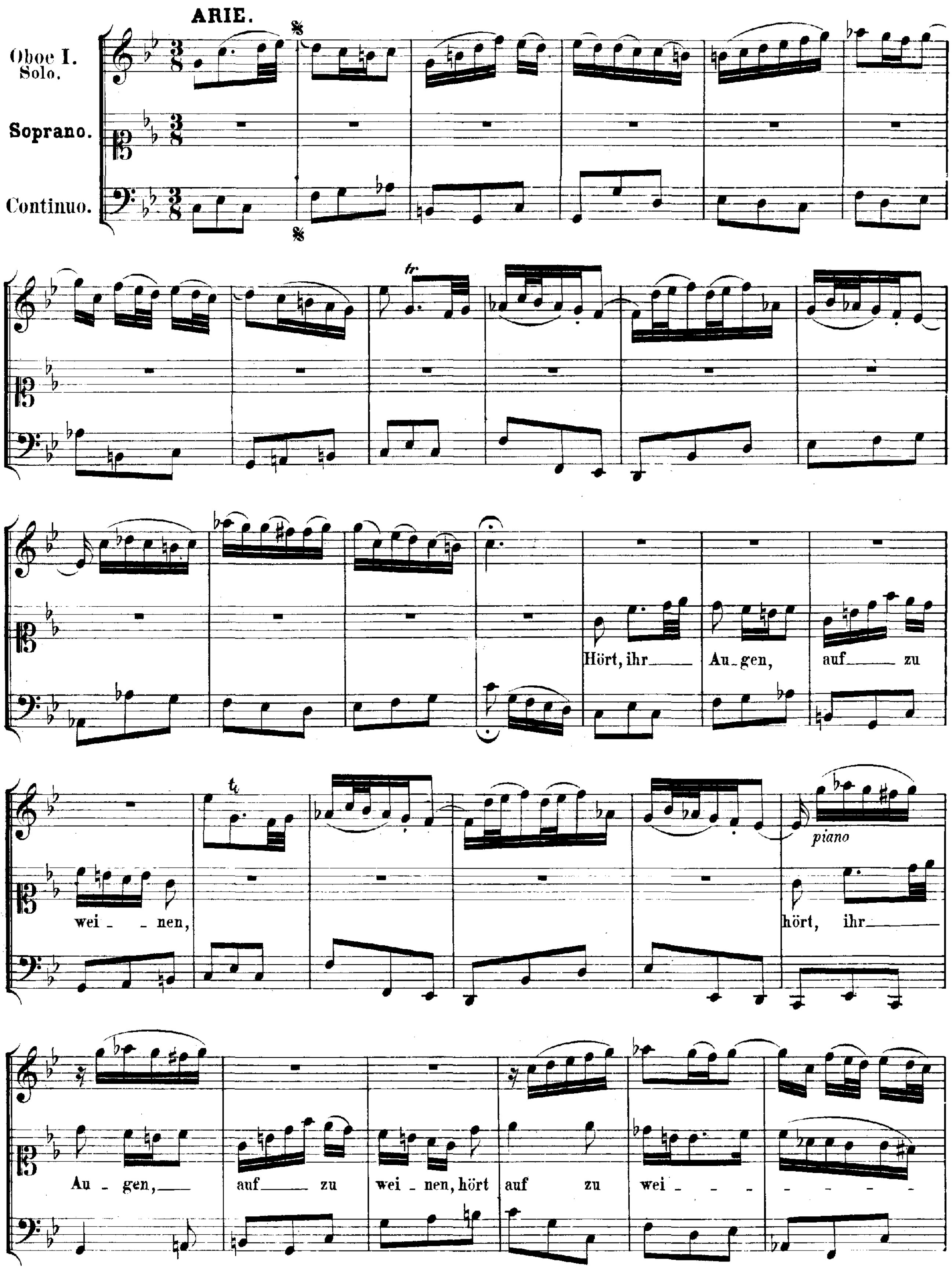

ihn nur wal - - - - - - ten.
wal - - - - - - - - - - - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur
nur wal - - - - - - - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur
wal - - - - - - - - - - - - ten, drum lass' ich ihn nur wal - - -
wal - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ten.
wal - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ten.
ten.

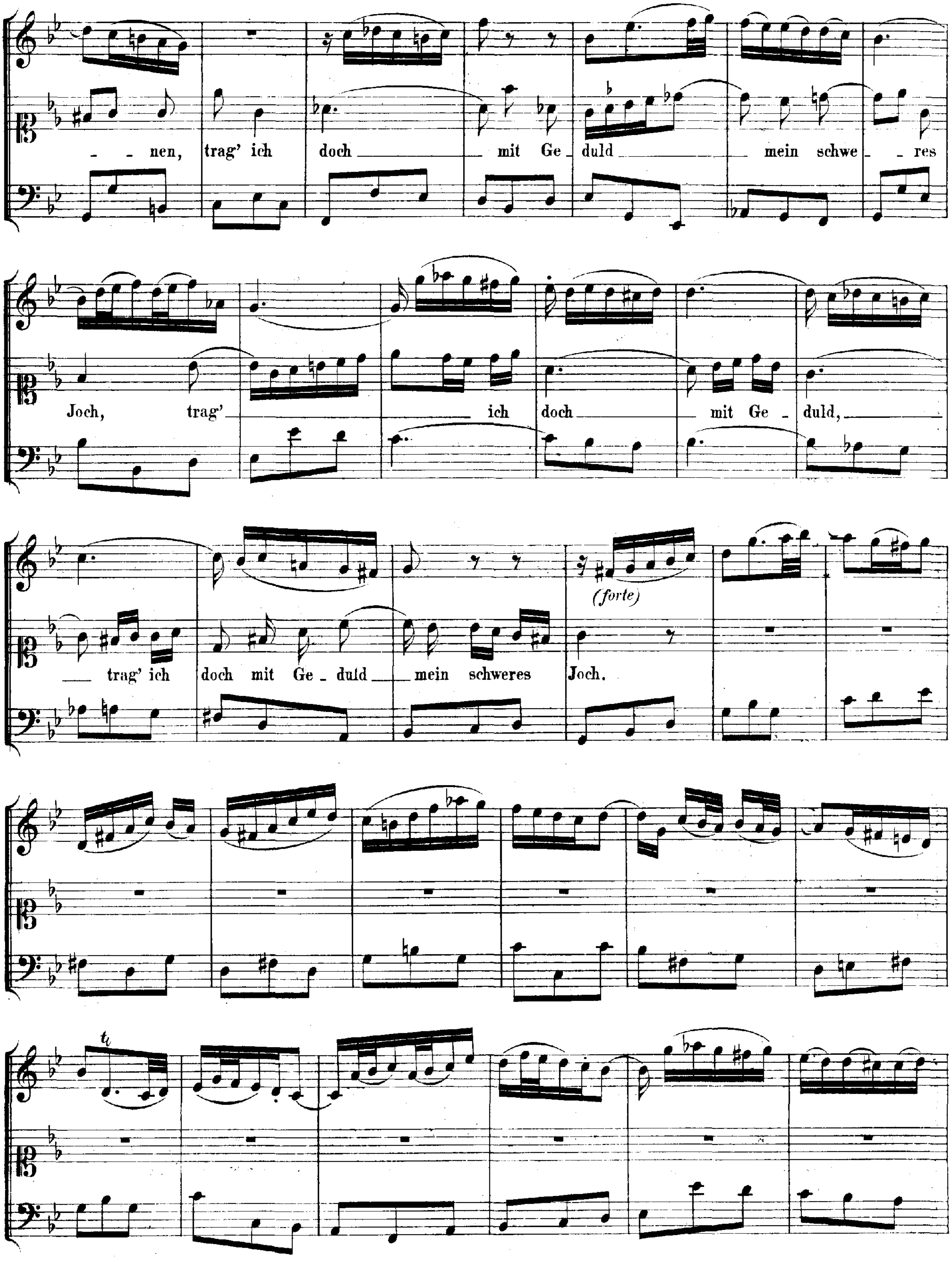


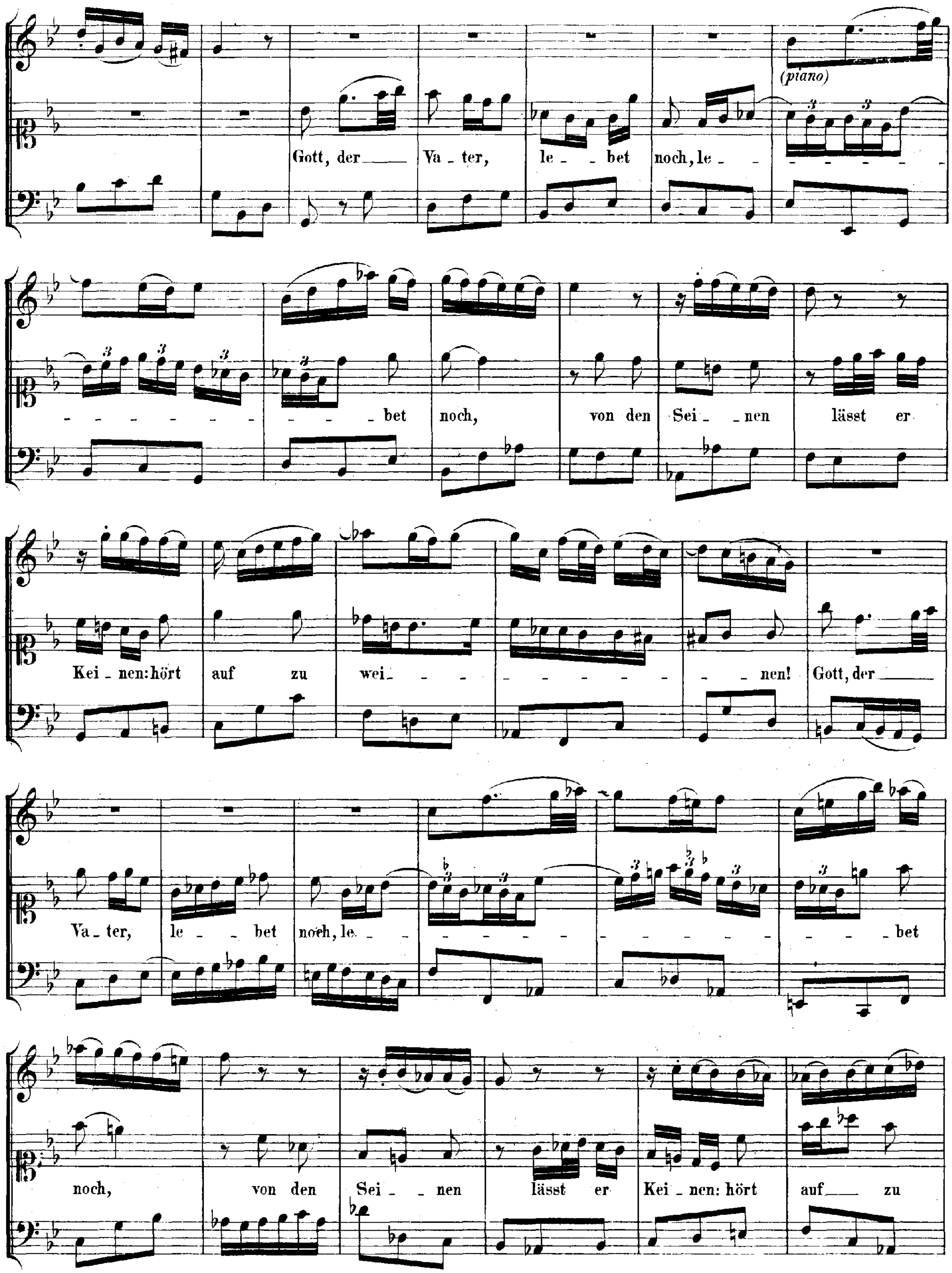

6 4 7♭ 6 6 6 6 4 4 2 6 6 5 6 4 5 3

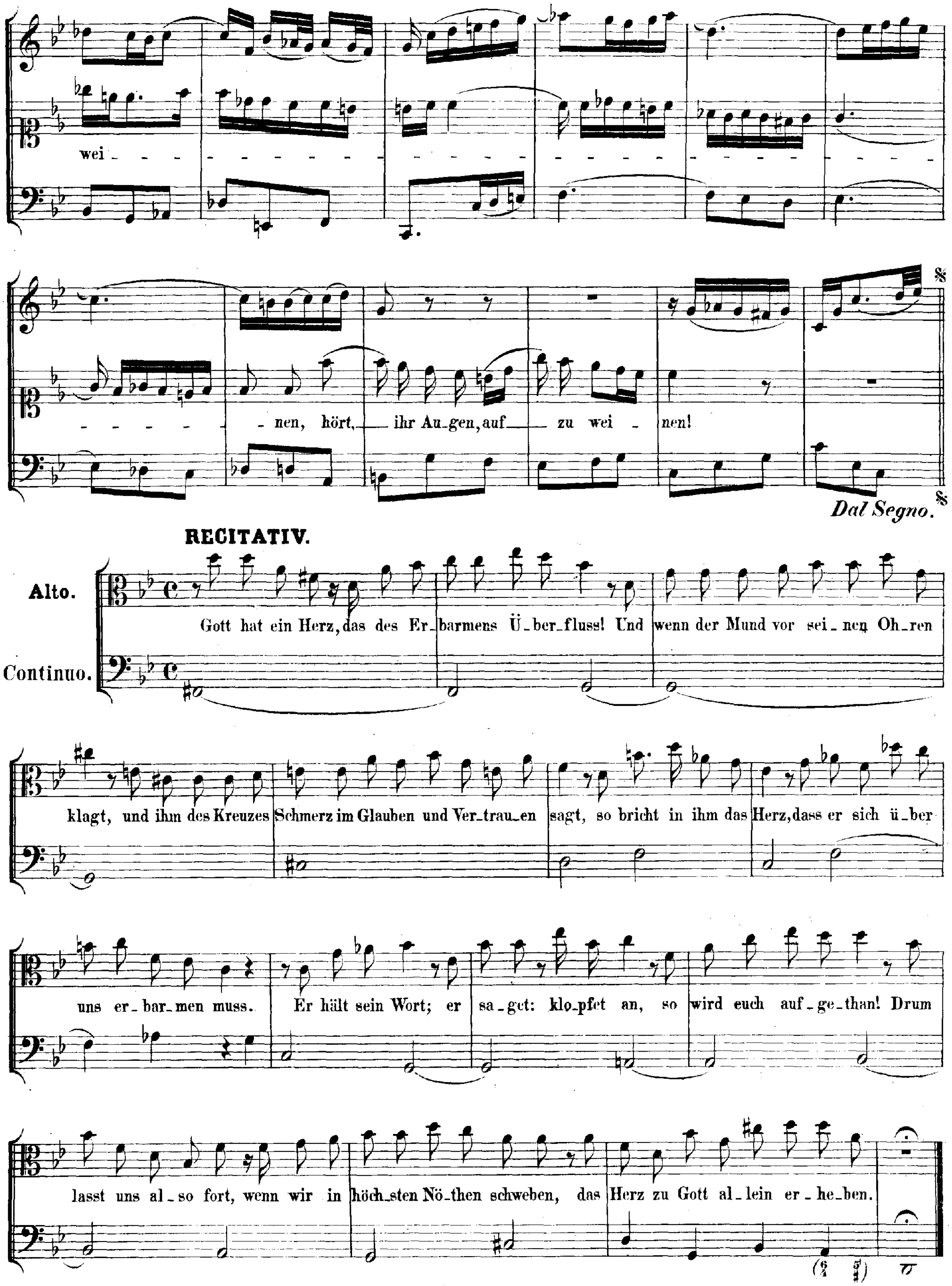
RECITATIV.


Tenore.
Continuo.
Ach Gott! wann wirst du mich ein_mal von mei_ner Lei_den Qual, von mei_ner Angst be_
frei_en? Wie lan_ge soll ich Tag und Nacht um Hül_fe schreien? Und ist kein Ret_ter da! Der Herr ist de_nen
Al_len nah, die sei_ner Macht und sei_ner Huld ver_trau_en. Drum will ich mei_ne
Zu_ver_sicht auf Gott al_lei_ne bau_en, denn er ver_lässt die Sei_nen nicht.

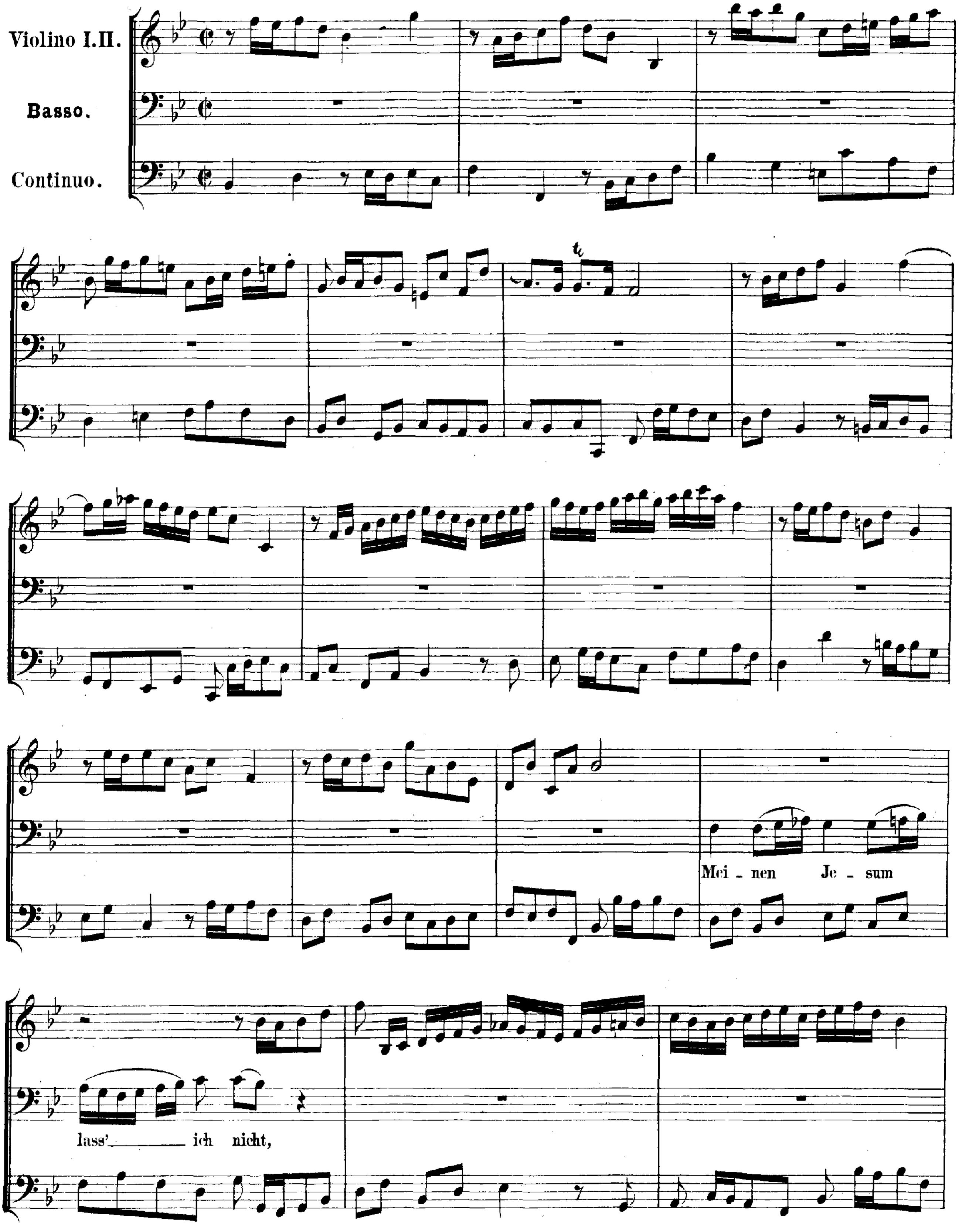

ARIE.
Oboe I. Solo.
Soprano.
Continuo.
tr
Hört, ihr Au_gen, auf zu wei_ _nen,
hört, ihr
piano
Au_gen, auf zu wei_nen, hört auf zu wei_ _ _ _ _ _ _ _

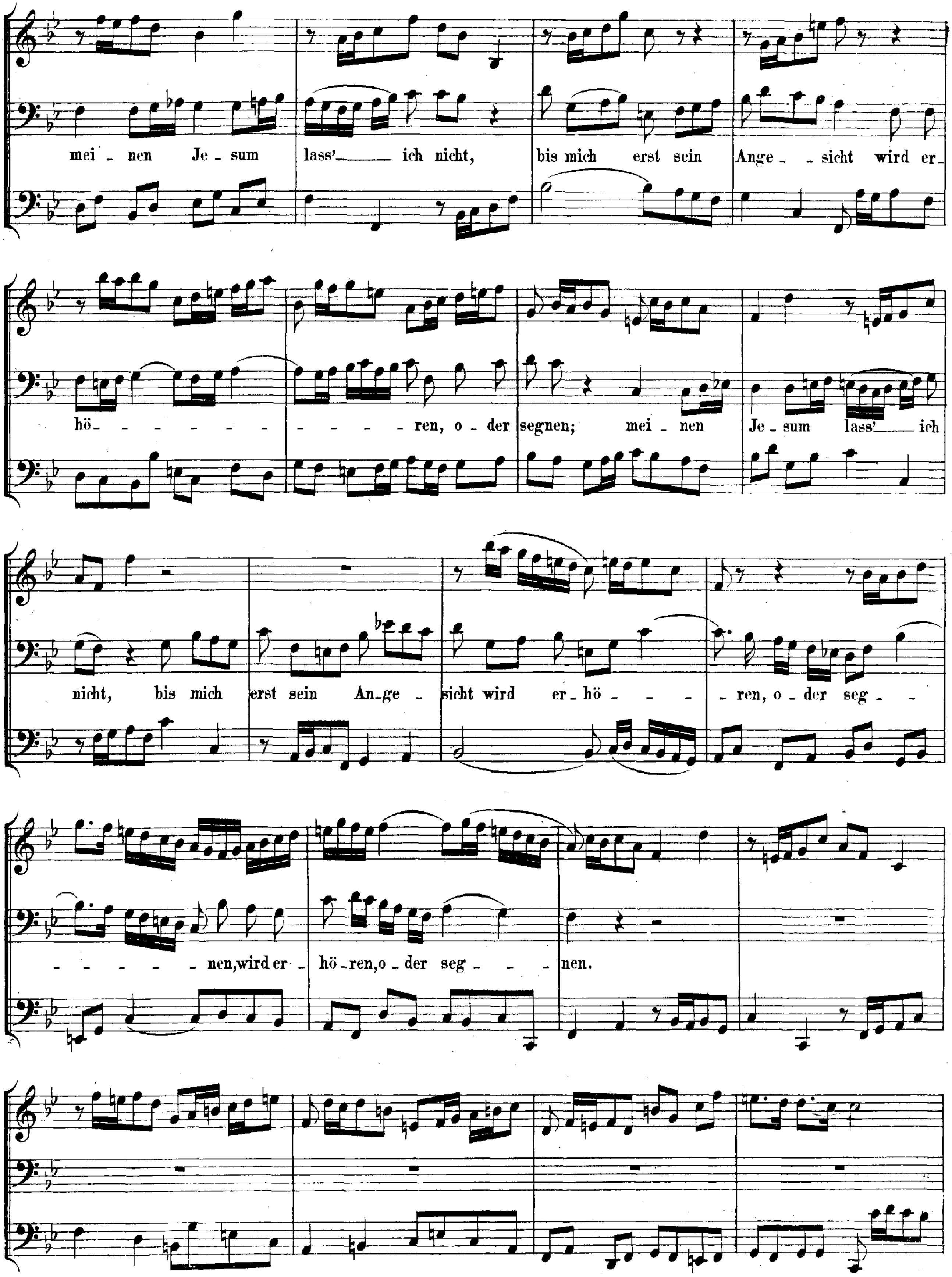

– – nen, trag' ich doch mit Ge duld mein schwe – res
Joch, trag' ich doch mit Ge – duld,
trag' ich doch mit Ge – duld mein schweres Joch.
(forte)
tr

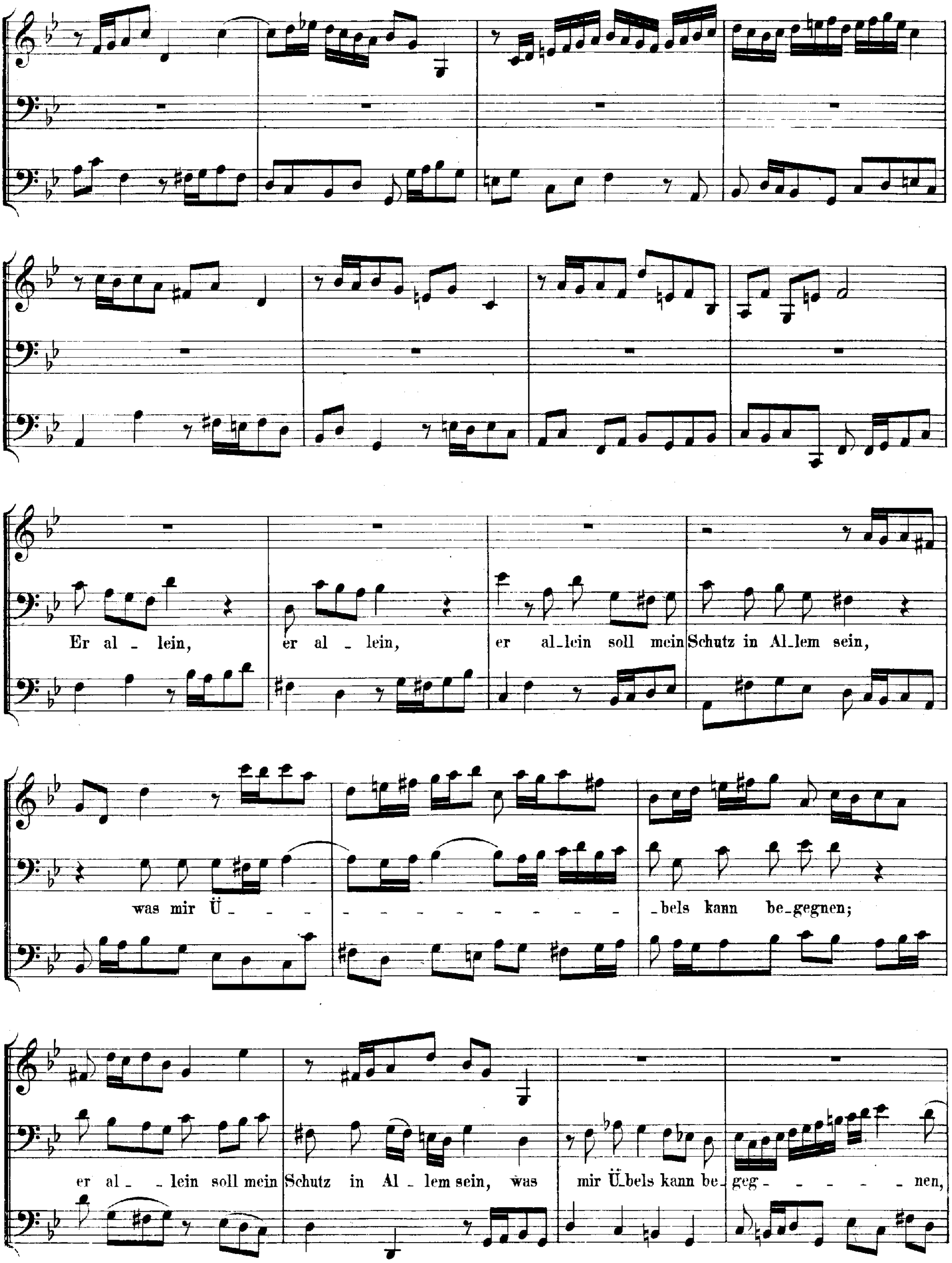

(piano)
Gott, der Va_ter, le_ _bet noch, le_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _bet noch, von den Sei_ _nen lässt er
Kei_nen: hört auf zu wei_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _nen! Gott, der
Va_ter, le_ _bet noch, le_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _bet
noch, von den Sei_ _nen lässt er Kei_nen: hört auf zu

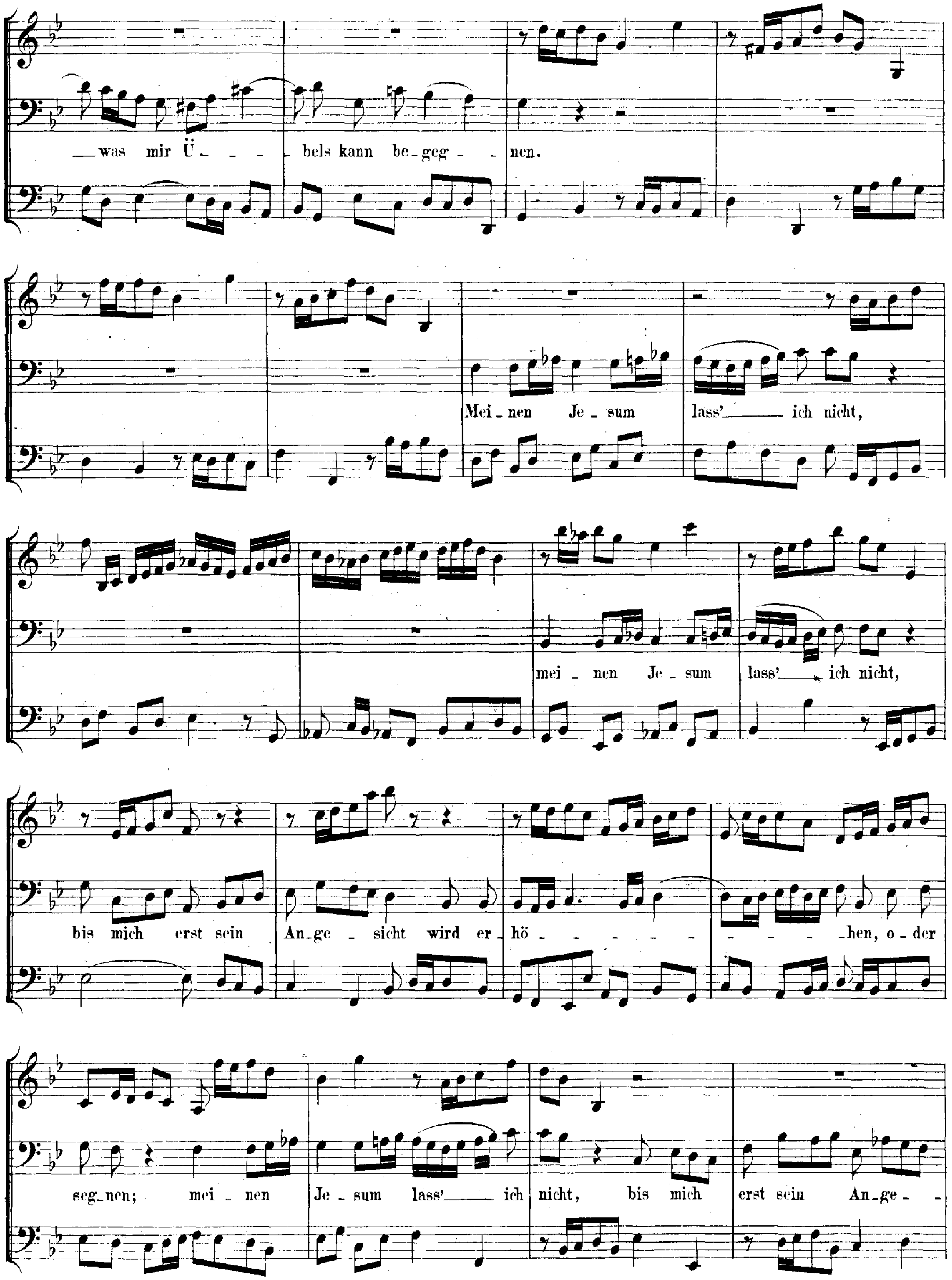

wei -
- nen, hört, ihr Au-gen, auf zu wei - nen!
Dal Segno.
RECITATIV.
Alto.
Continuo.
Gott hat ein Herz, das des Er-barmens Ü-ber-fluss! Und wenn der Mund vor sei-nen Oh-ren
klagt, und ihm des Kreuzes Schmerz im Glauben und Ver-trau-en sagt, so bricht in ihm das Herz, dass er sich ü-ber
uns er-bar-men muss. Er hält sein Wort; er sa-get: klo-pfet an, so wird euch auf-ge-than! Drum
lasst uns al-so fort, wenn wir in höch-sten Nö-then schweben, das Herz zu Gott al-lein er-he-ben.

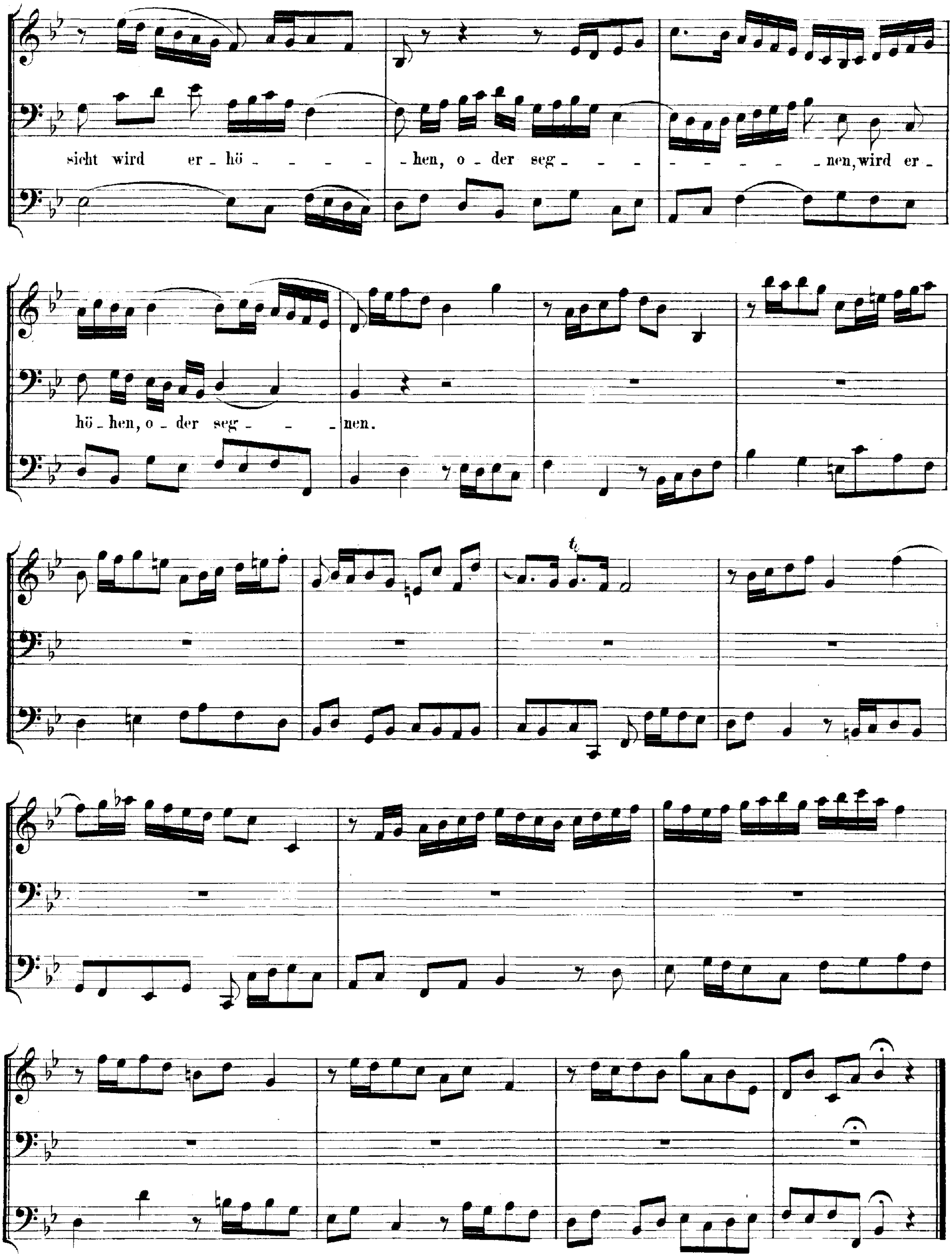
ARIE.




mei - nen Je - sum lass' ich nicht, bis mich erst sein Ange - - sicht wird er -
hö - - - - - - - - - - ren, o - der segnen; mei - nen Je - sum lass' ich
nicht, bis mich erst sein An - ge - sicht wird er - hö - - - - ren, o - der seg - -
- - - - - nen, wird er - hö - ren, o - der seg - - - nen.


Er al - lein, er al - lein, er al-lein soll mein Schutz in Al-lem sein,
was mir Ü - - - - - - - - - - - - - -bels kann be-gegnen;
er al - lein soll mein Schutz in Al - lem sein, was mir Ü-bels kann be-geg - - - - - nen,


was mir Ü - - - bels kann be-geg - - nen.
Mei-nen Je-sum lass' ich nicht,
mei-nen Je-sum lass' ich nicht,
bis mich erst sein An-ge - sicht wird er-hö - - - - - - - - - -hen, o-der
seg-nen; mei-nen Je-sum lass' ich nicht, bis mich erst sein An-ge -


sicht wird er - hö - - - - - hen, o - der seg - - - - - - - - nen, wird er -
hö - hen, o - der seg - - - nen.

Cantate

Am funfzehnten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist wohlgethan"

von

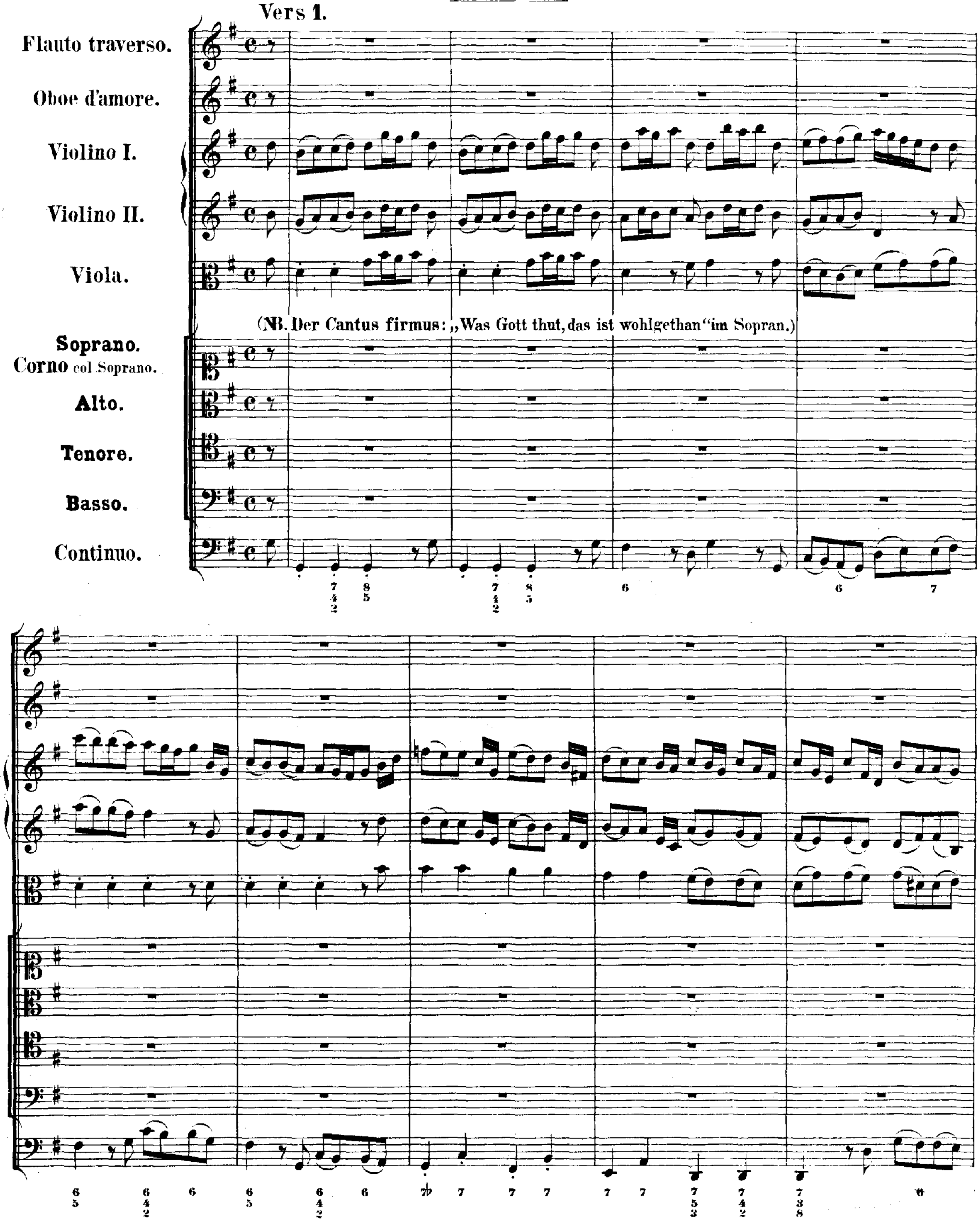
M. Samuel Rodigast.

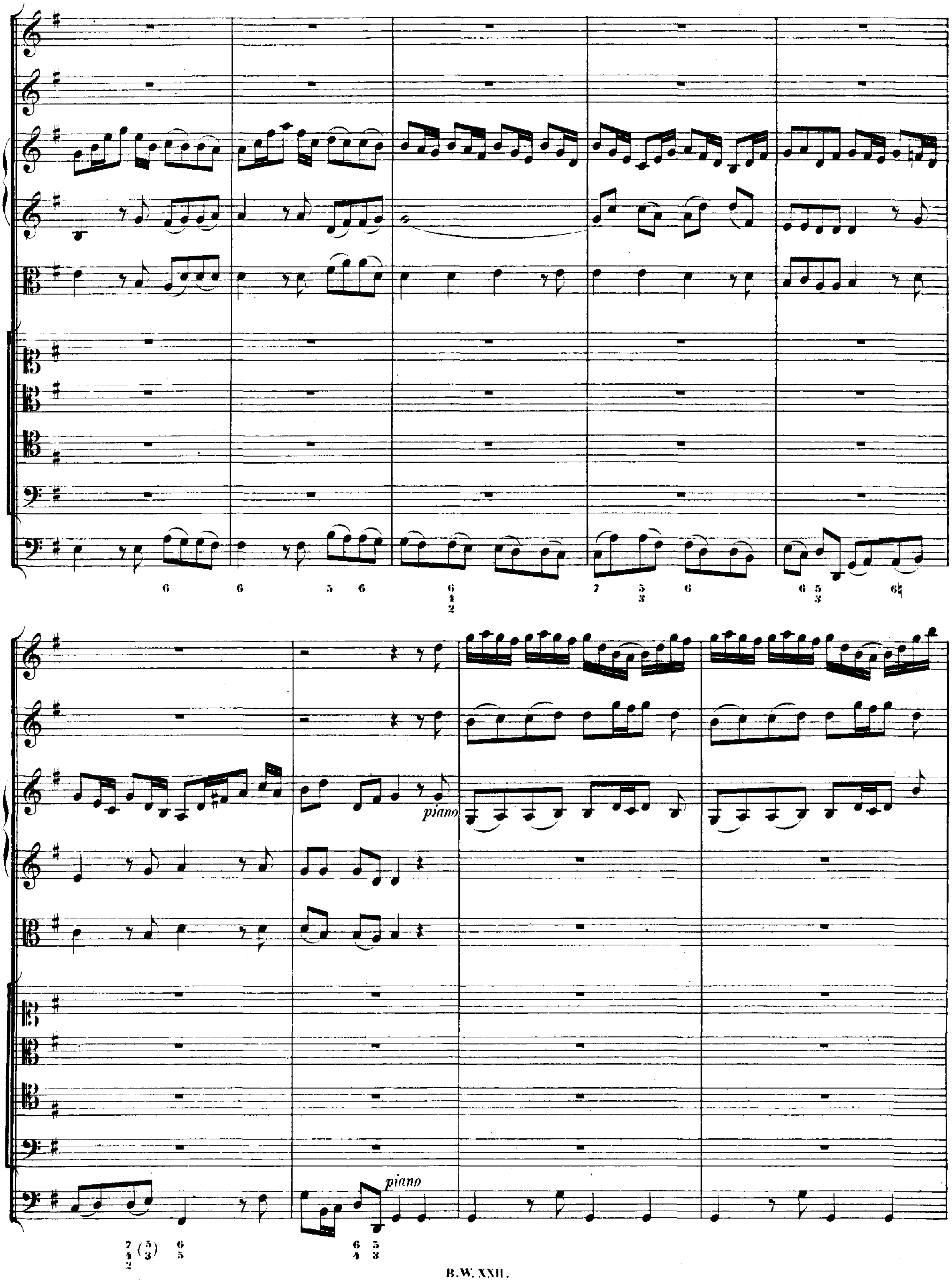
Zweite Composition.

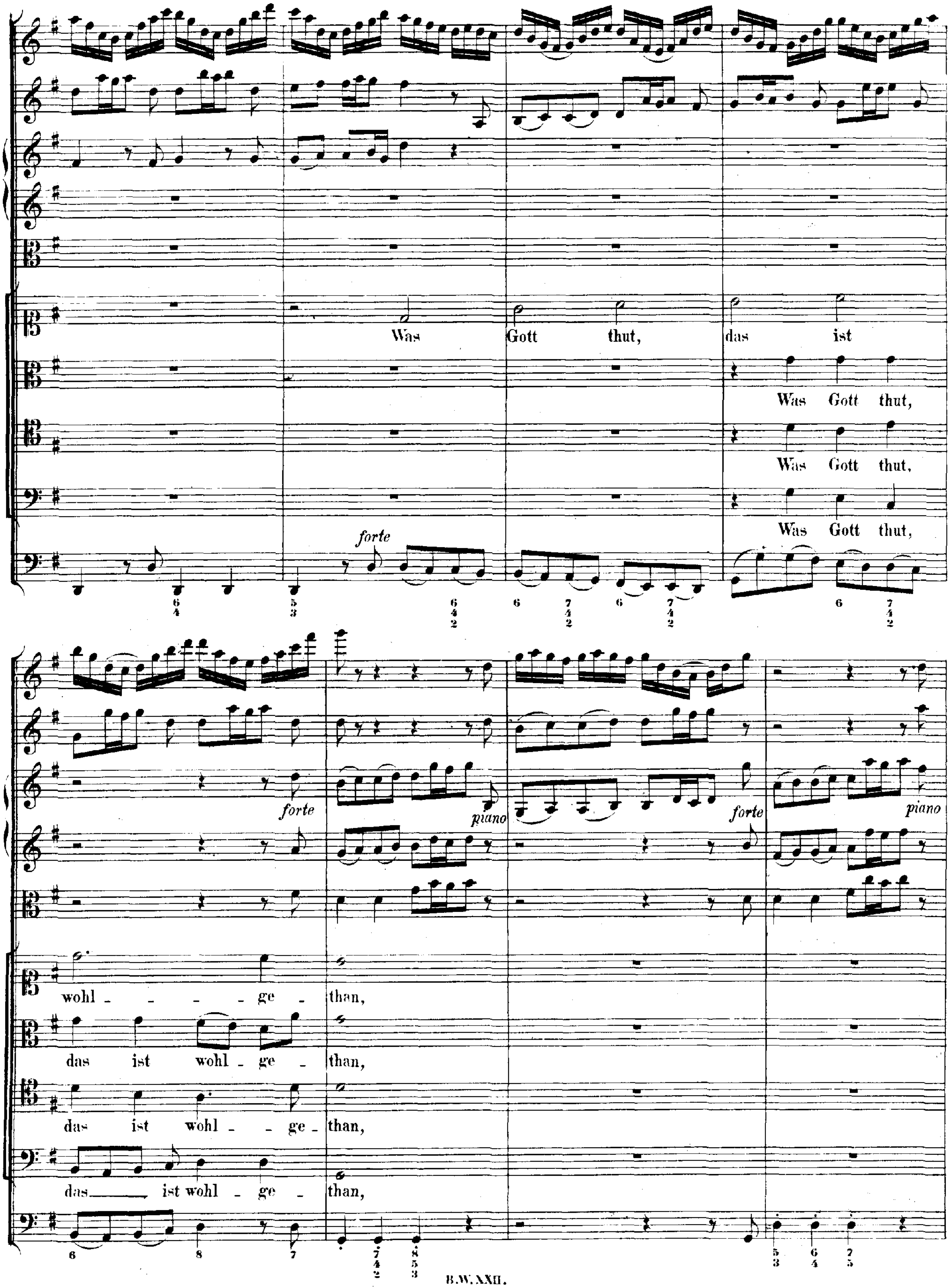
№ 99.

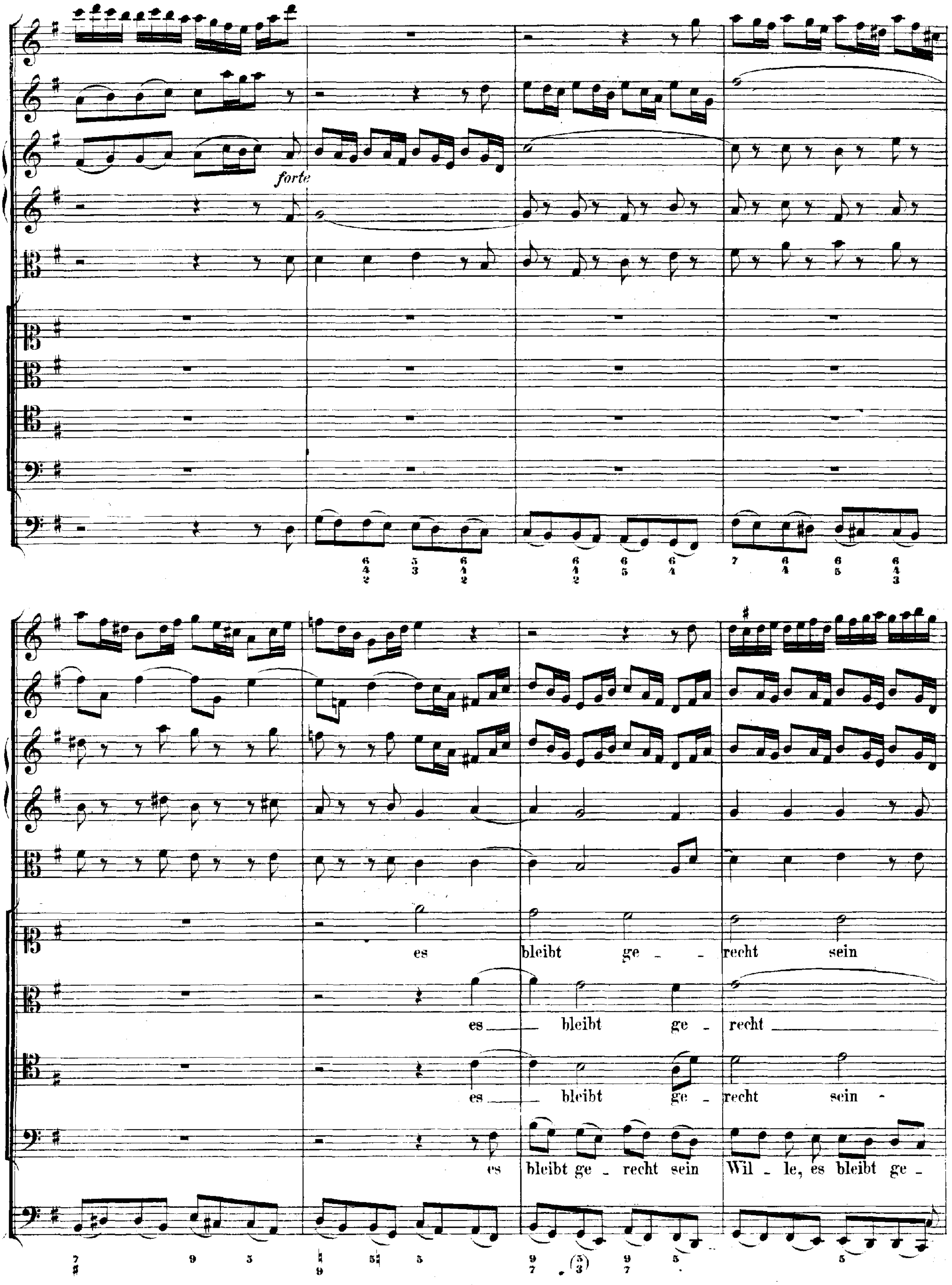
Dominica 15 post Trinitatis.

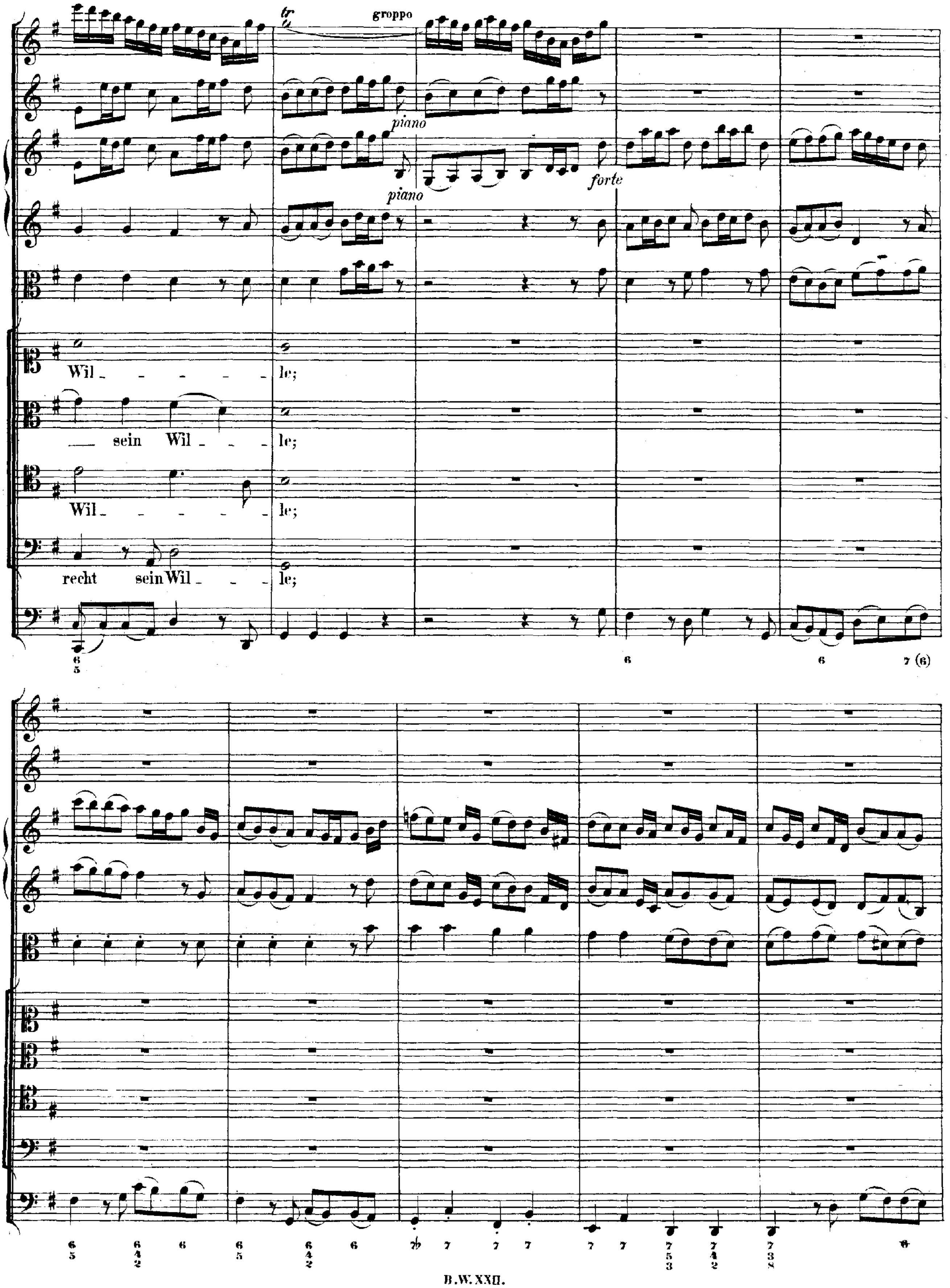
„Was Gott thut, das ist wohlgethan."

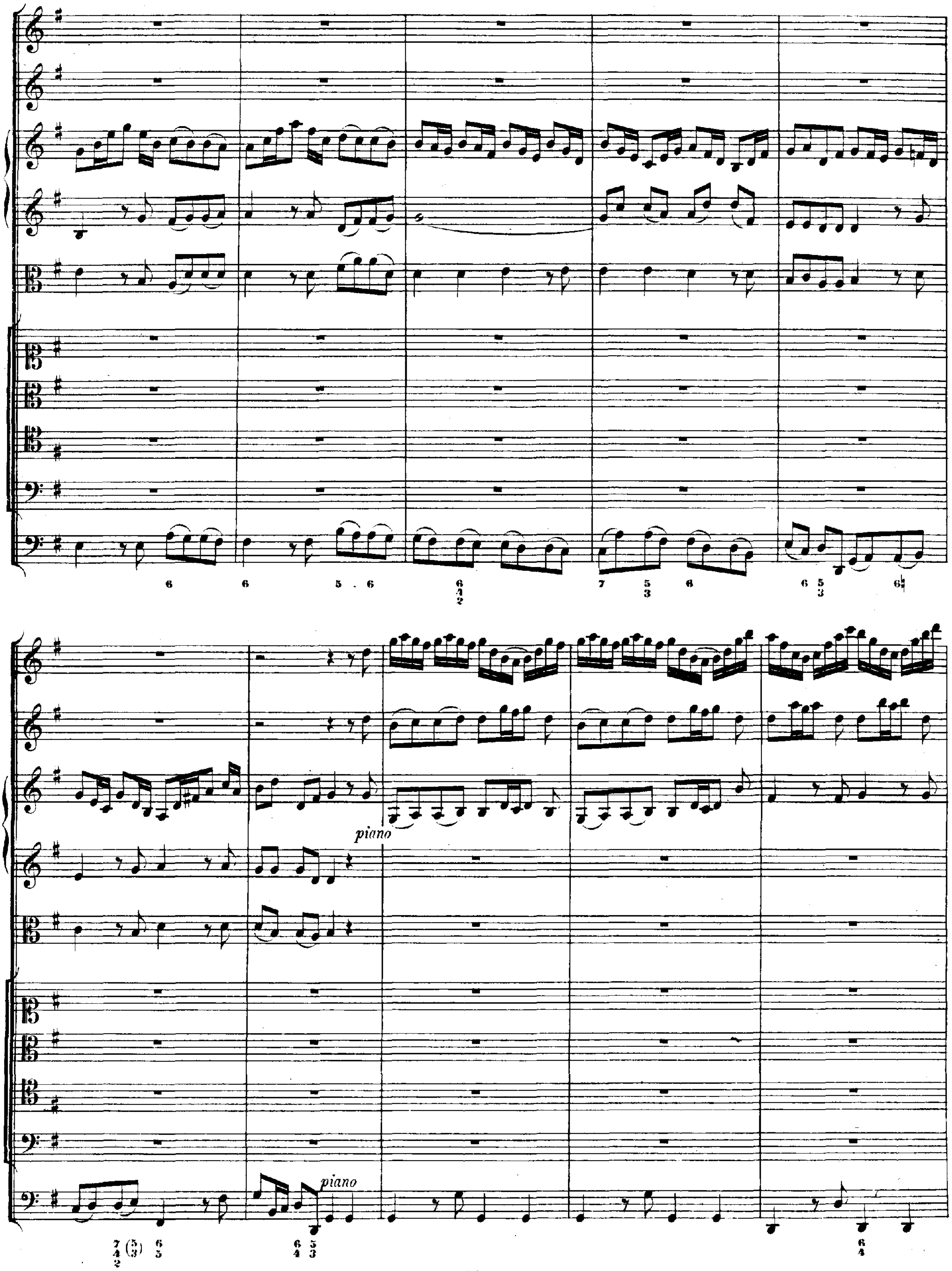


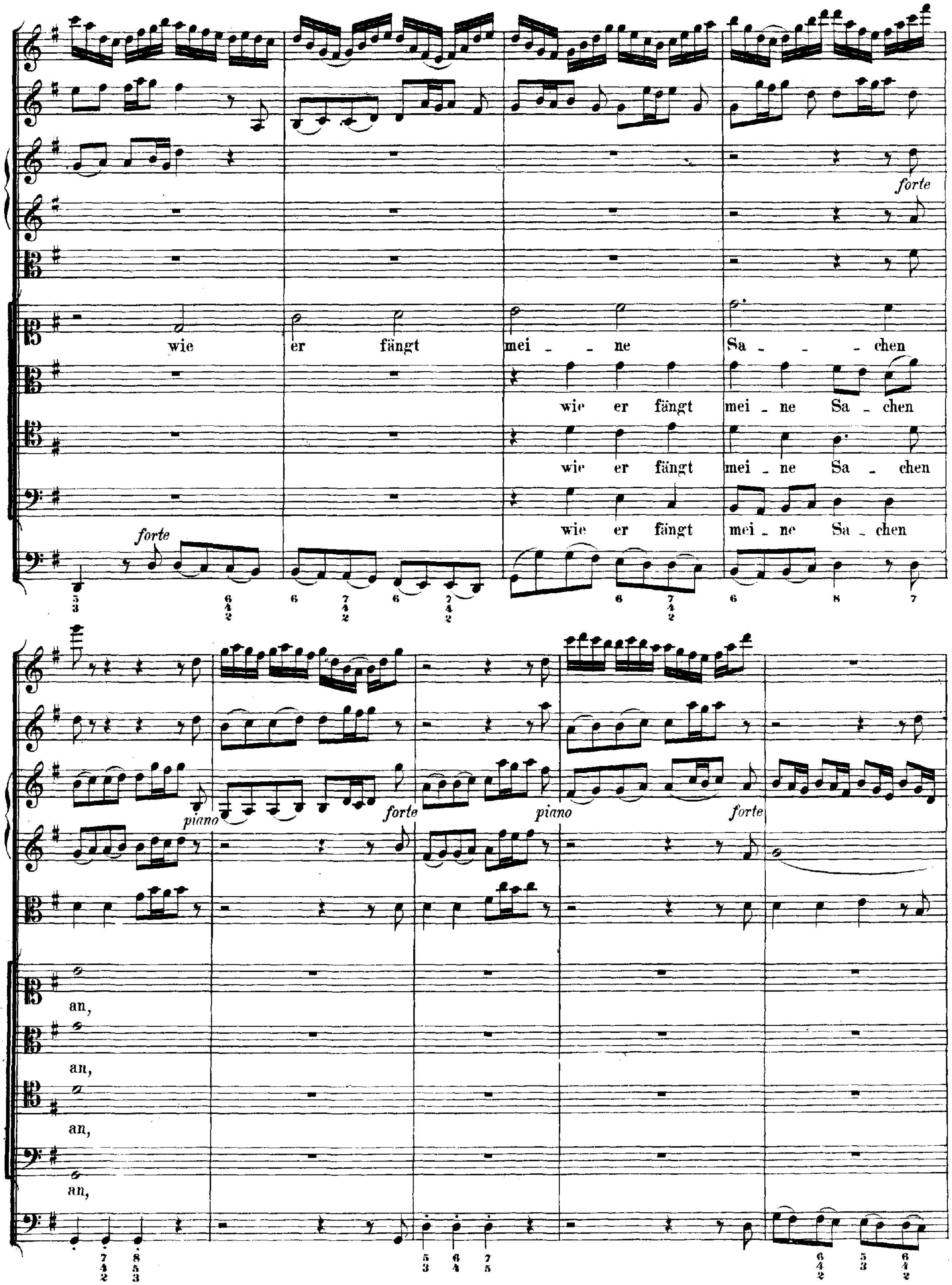

piano
piano

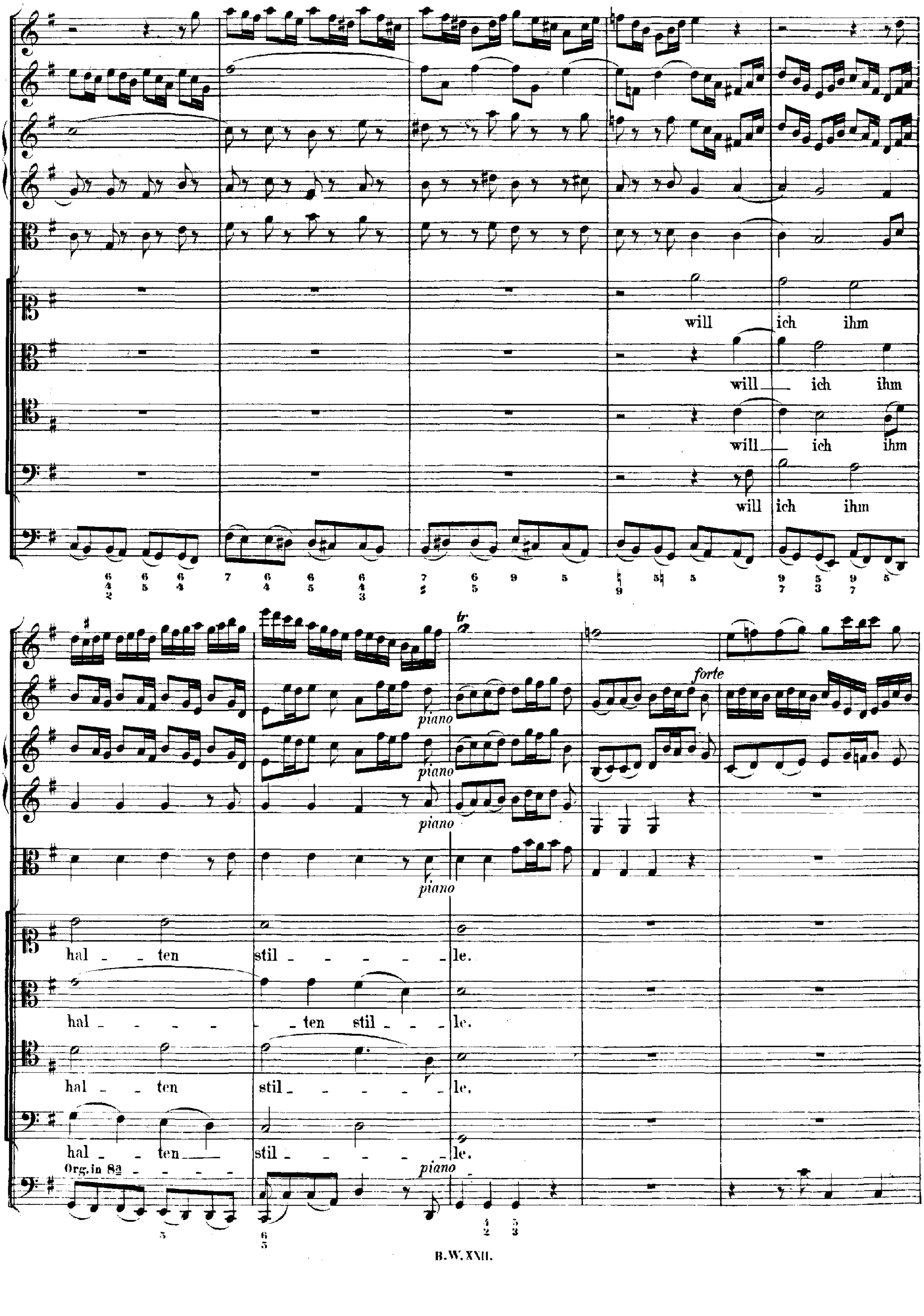

forte
Was Gott thut, das ist
Was Gott thut,
Was Gott thut,
Was Gott thut,
forte
piano
forte
piano
wohl - - - - ge - than,
das ist wohl - ge - than,
das ist wohl - ge - than,
das ist wohl - ge - than,

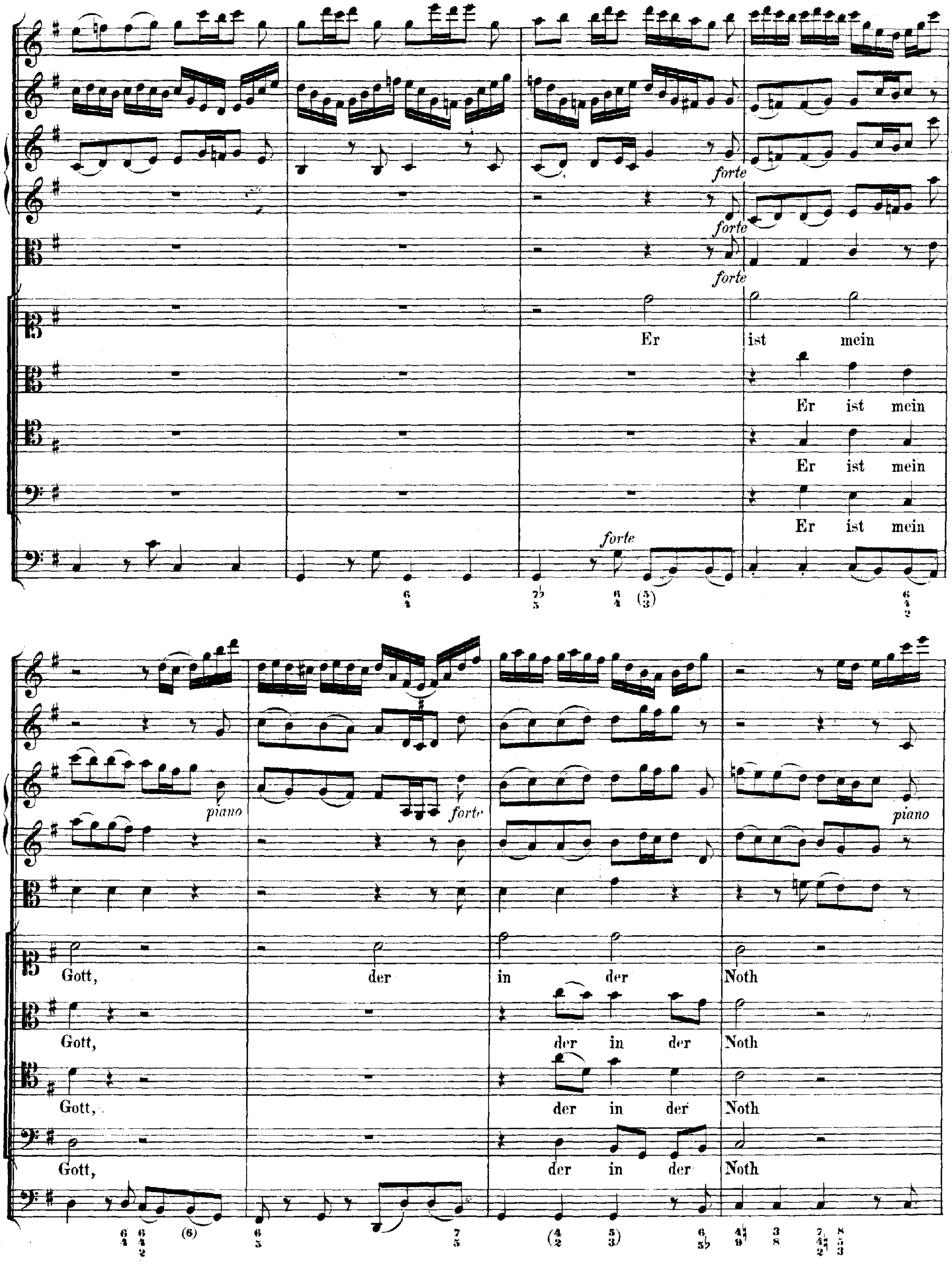

forte
es bleibt ge - recht sein
es bleibt ge - recht
es bleibt ge - recht sein -
es bleibt ge - recht sein Wil - le, es bleibt ge -

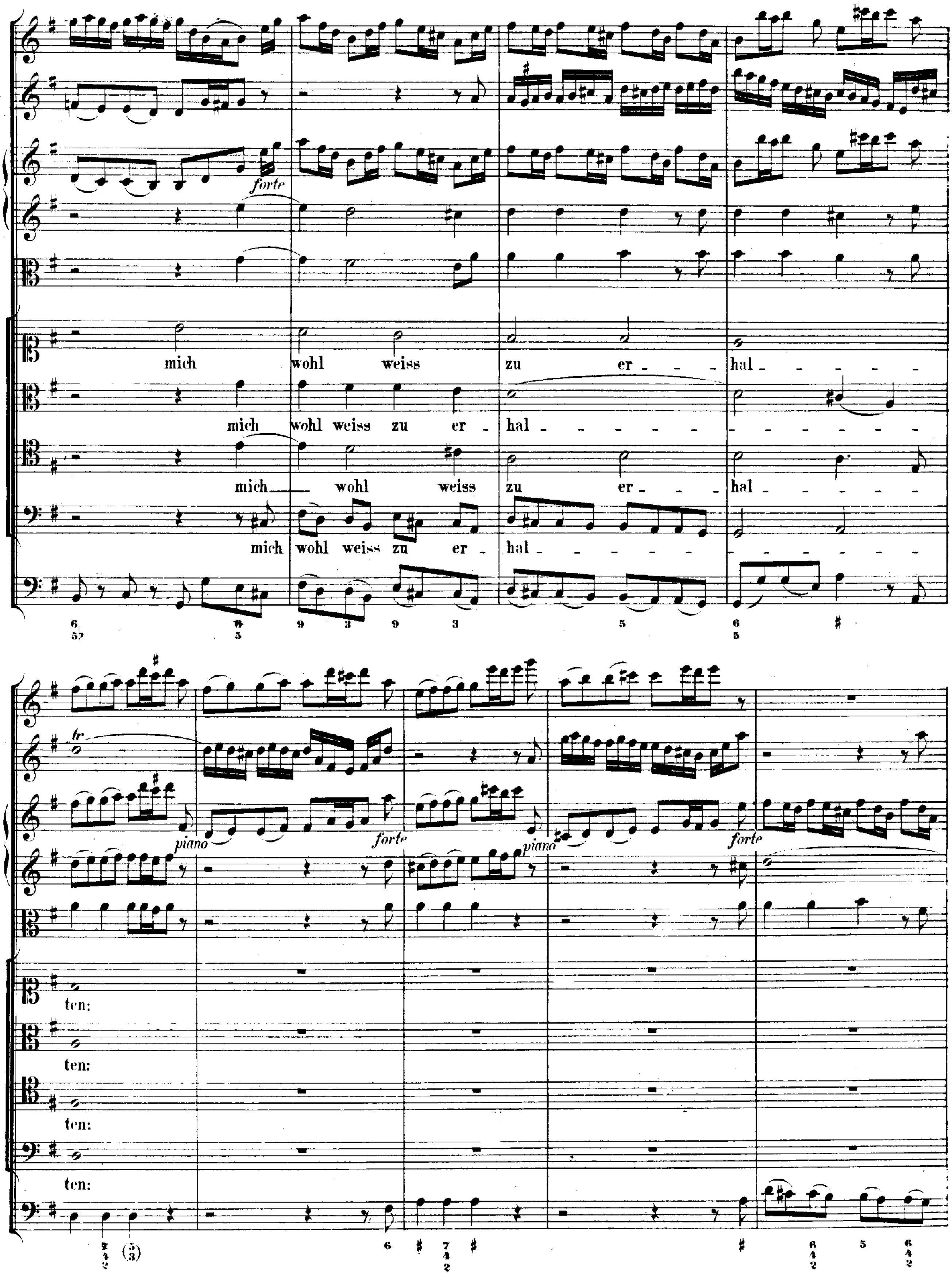

tr
groppo
piano
piano
forte
Wil - - - - - le;
sein Wil - - - le;
Wil - - - - - le;
recht sein Wil - - - le;

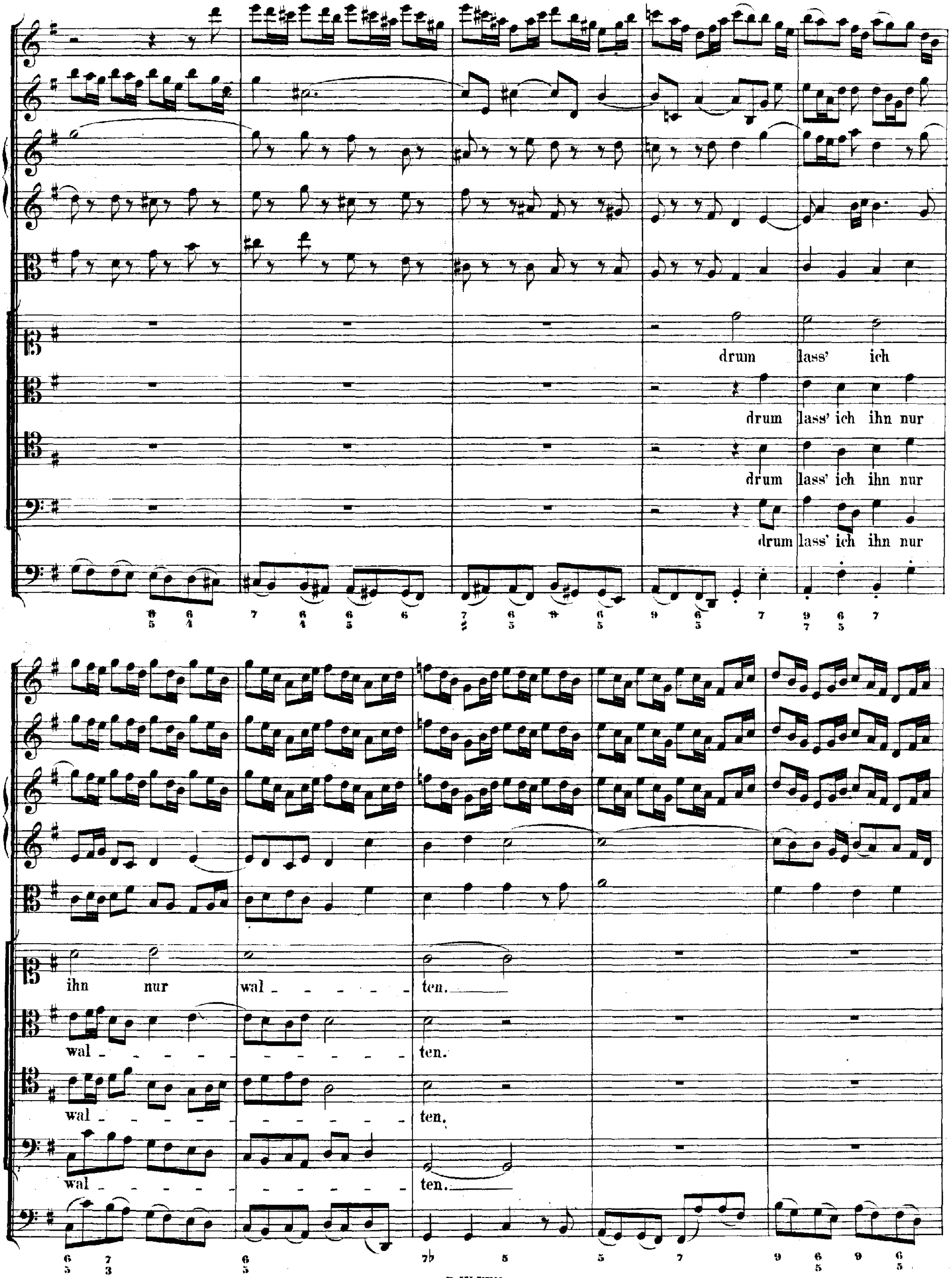

piano
piano

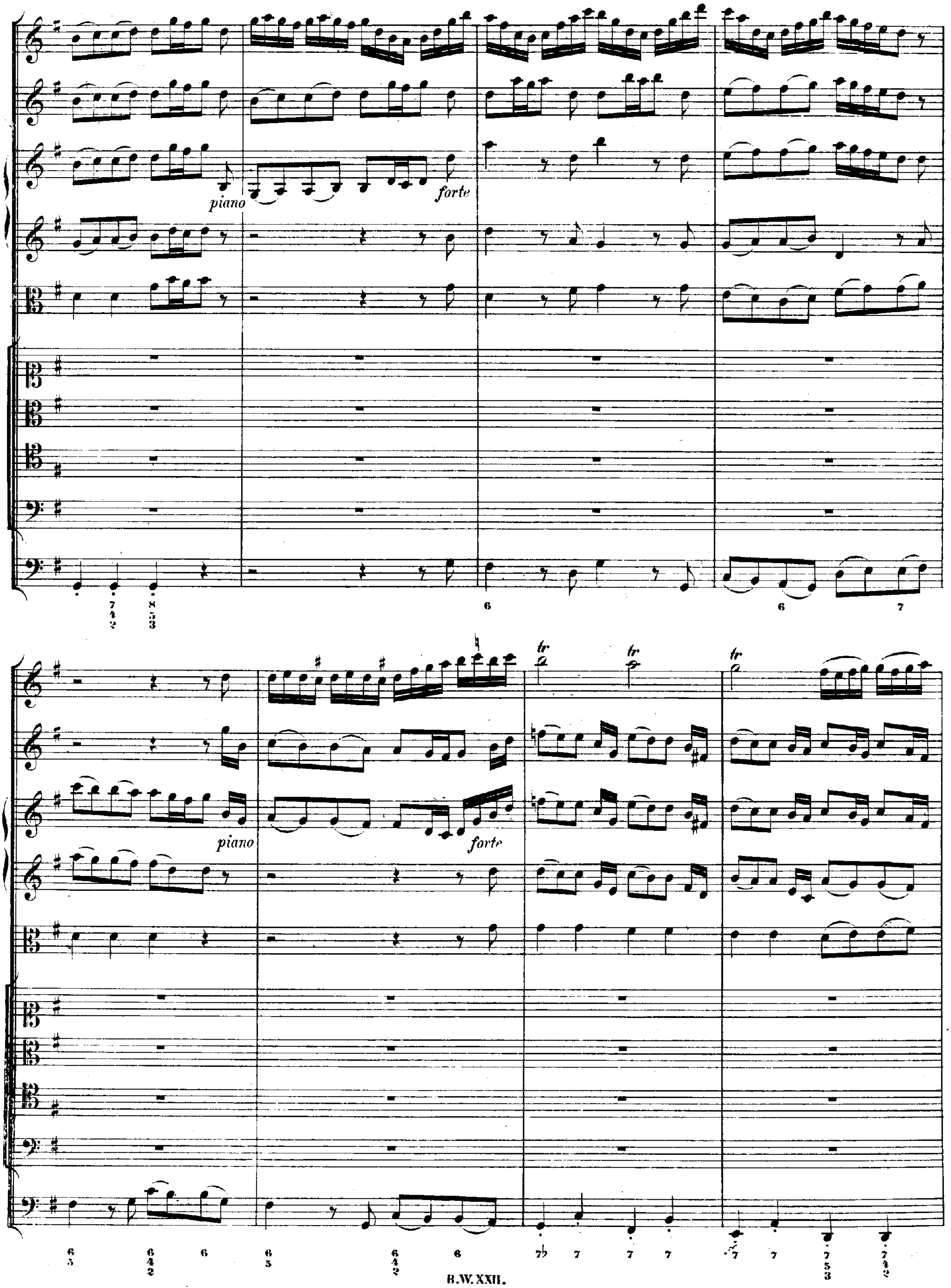

forte
wie er fängt mei - ne Sa - chen
wie er fängt mei - ne Sa - chen
wie er fängt mei - ne Sa - chen
wie er fängt mei - ne Sa - chen
forte
an,
an,
an,
an,
piano
forte
piano
forte

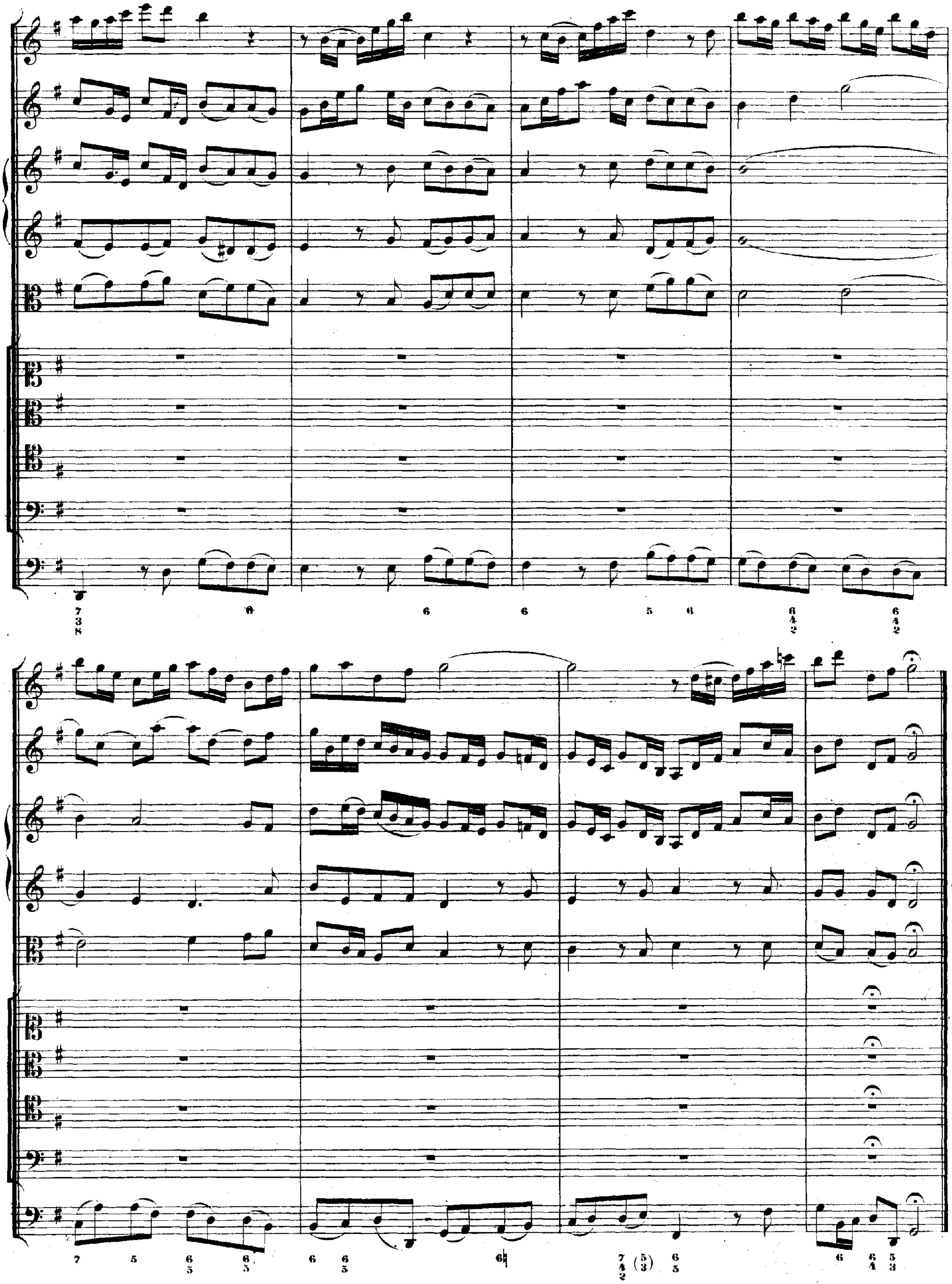

will ich ihm
will ich ihm
will ich ihm
will ich ihm
hal - ten stil - le.
hal - ten stil - le.
hal - ten stil - le.
hal - ten stil - le.
tr
forte
piano
Org. in 8va


forte
forte
forte
forte
Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein
piano
forte
piano
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth

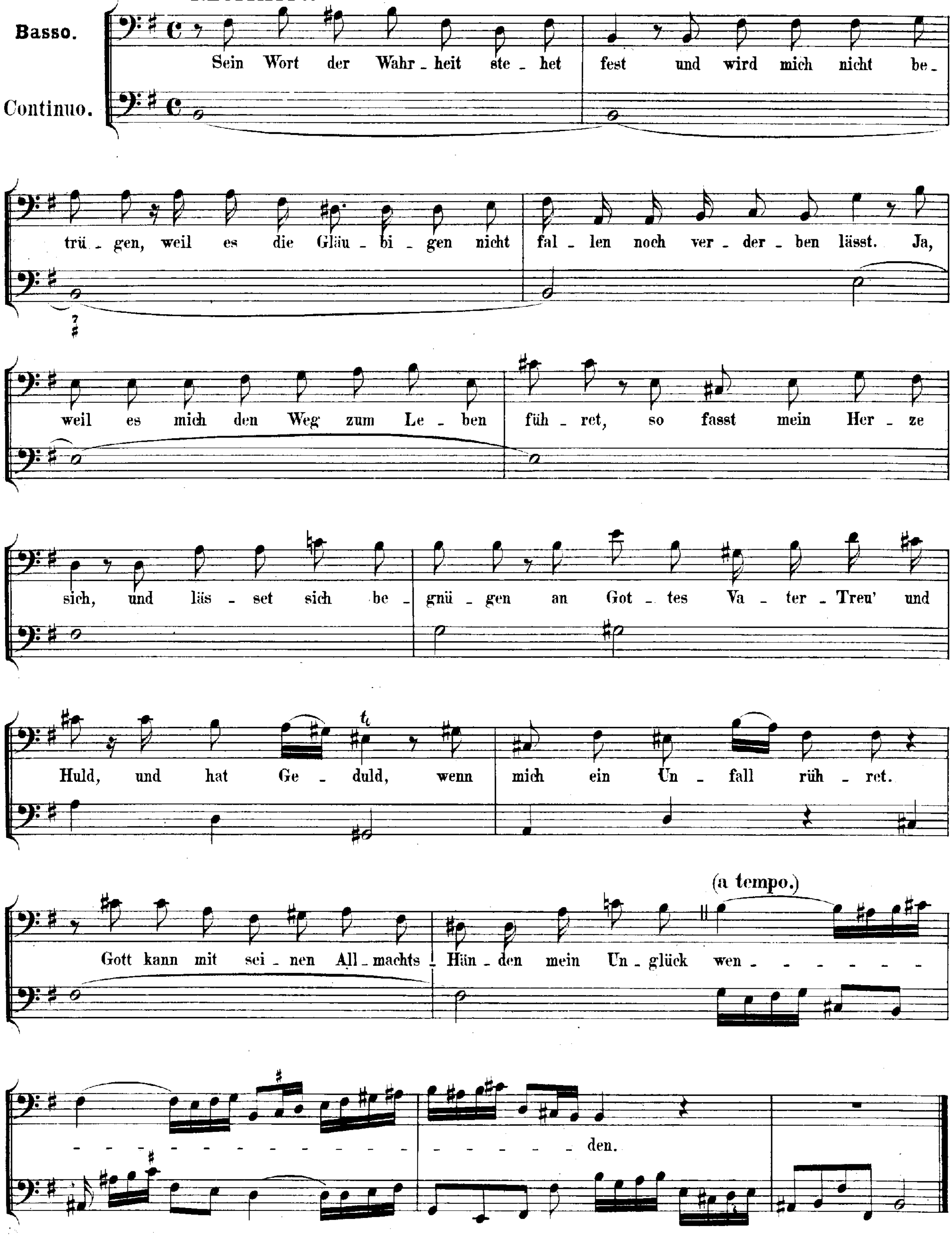

forte
mich wohl weiss zu er - - - hal - - - - - -
mich wohl weiss zu er - hal - - - - - - - - - - - - - - -
mich wohl weiss zu er - - - hal - - - - - -
mich wohl weiss zu er - hal - - - - - - - - - - - - -
piano forte piano forte
ten:
ten:
ten:
ten:


drum lass' ich
drum lass' ich ihn nur
drum lass' ich ihn nur
drum lass' ich ihn nur
ihn nur wal - ten.
wal - ten.
wal - ten.
wal - ten.

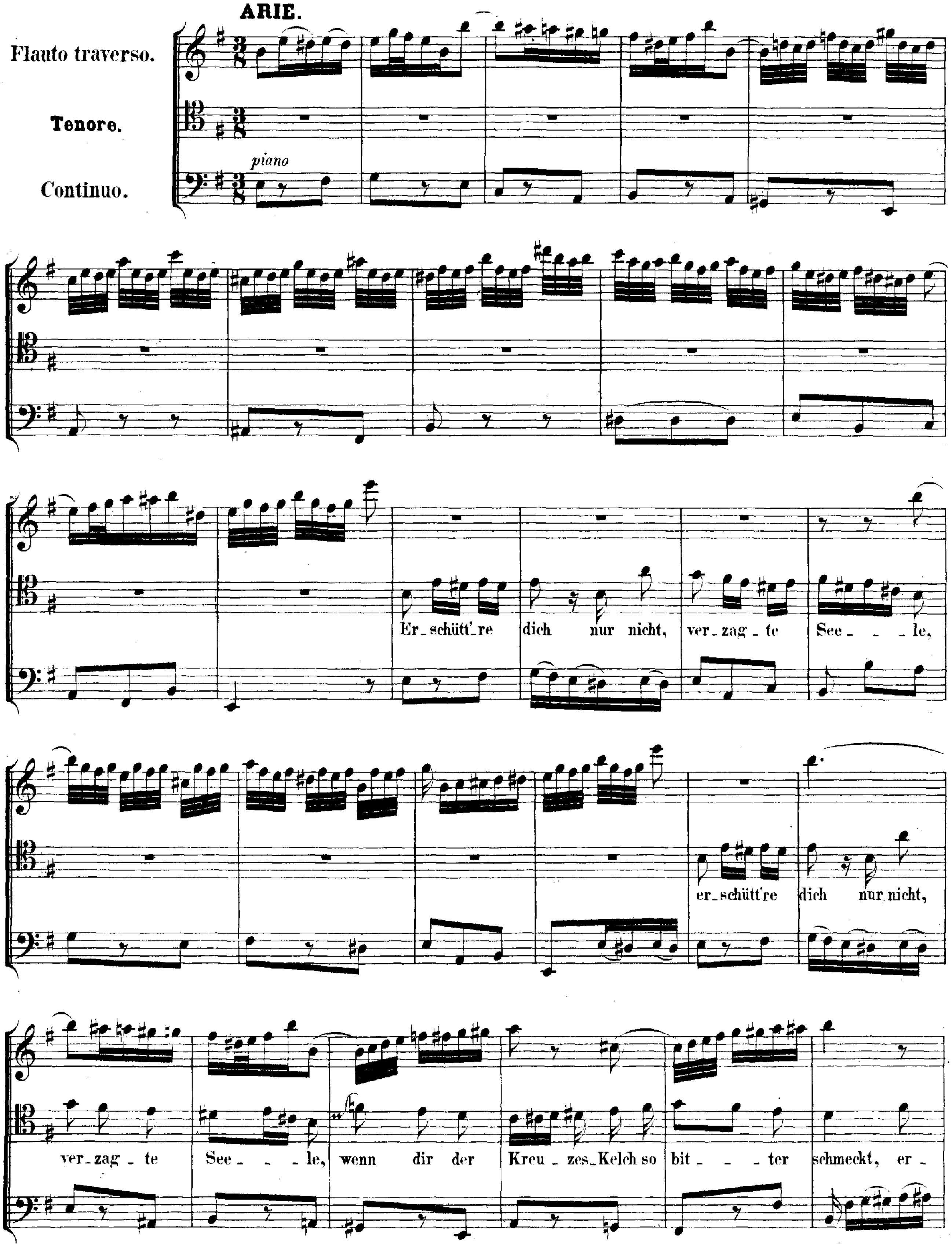

piano
forte
piano
forte
tr
tr
tr

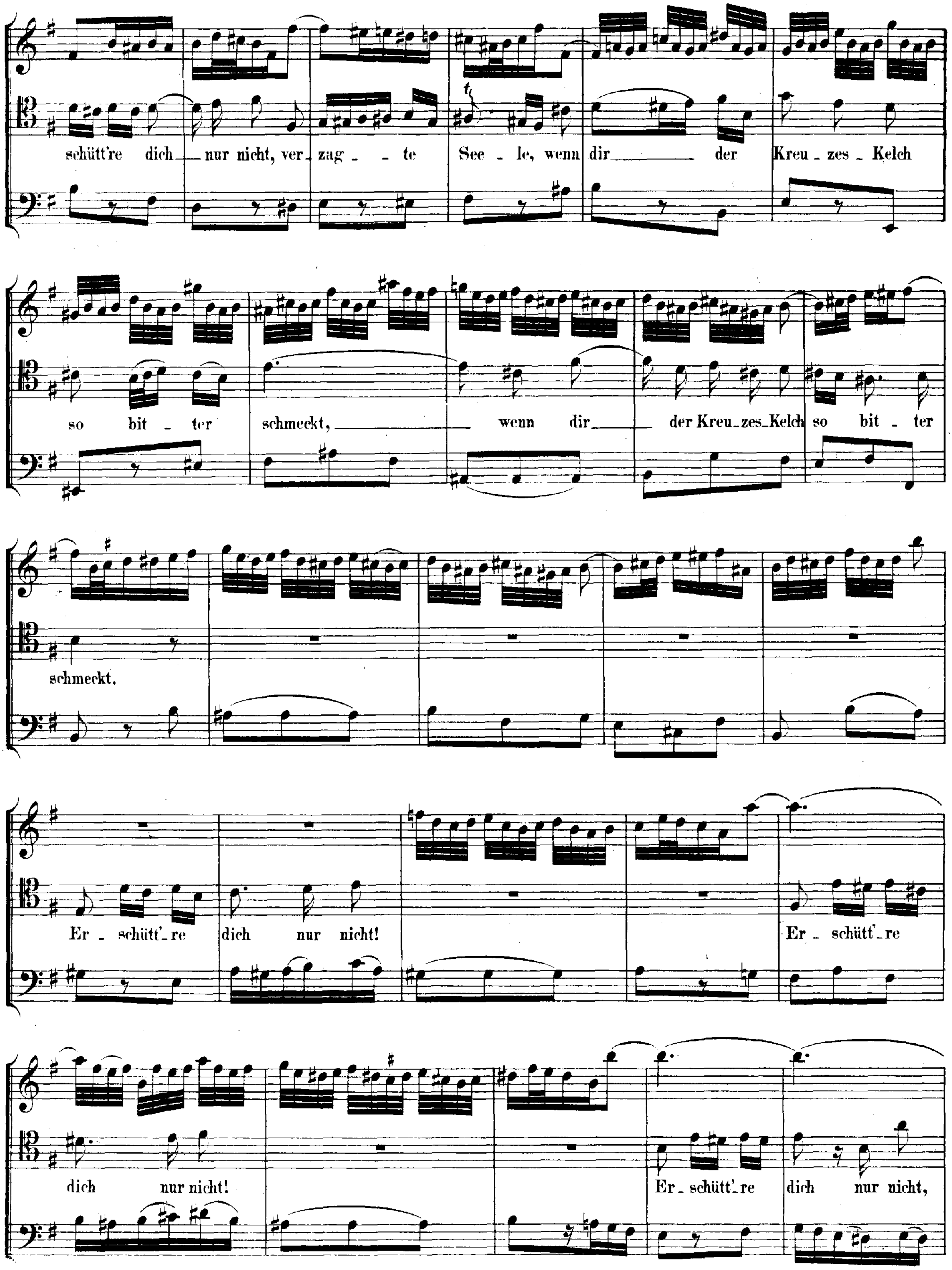


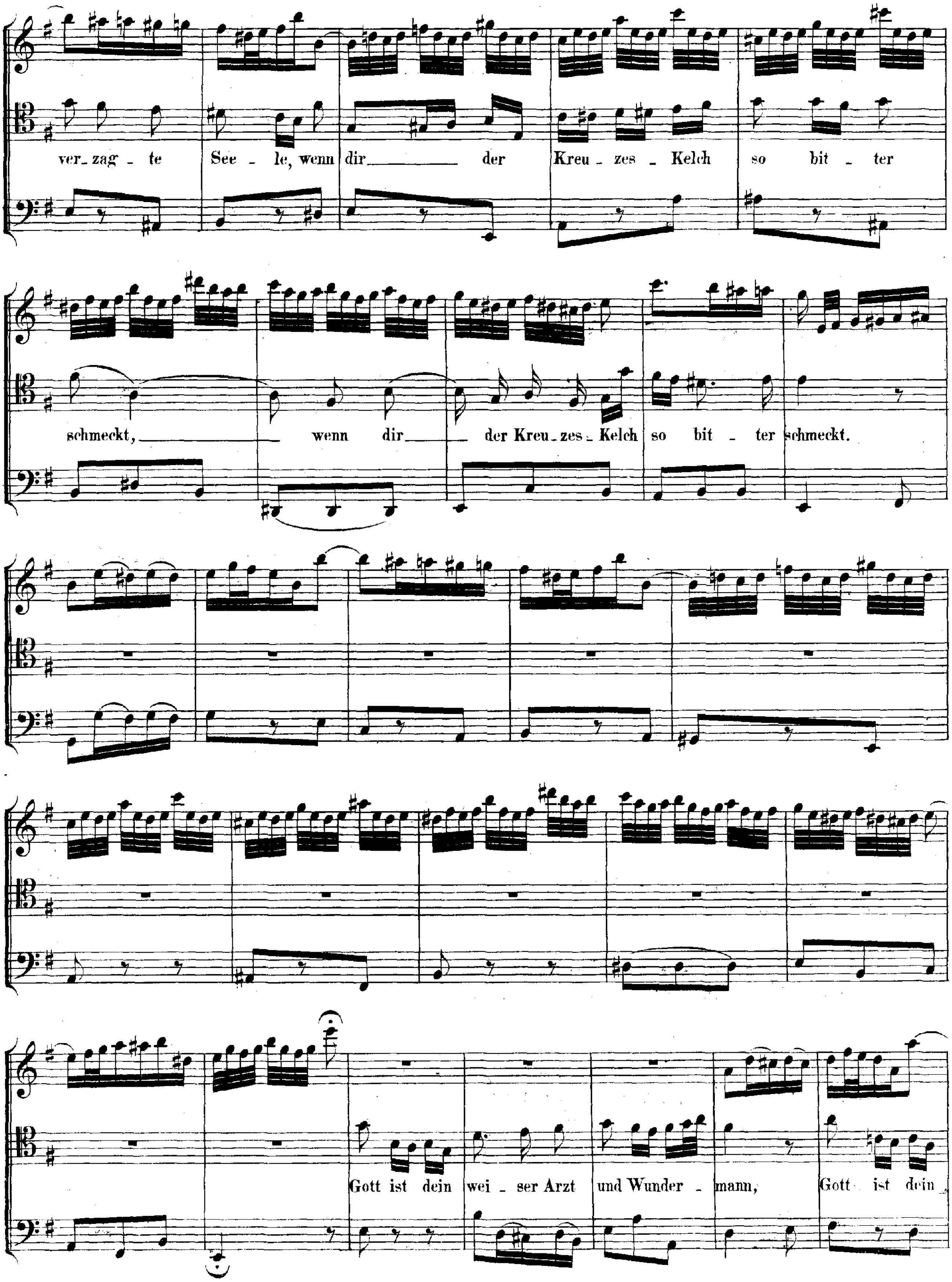
RECITATIV.

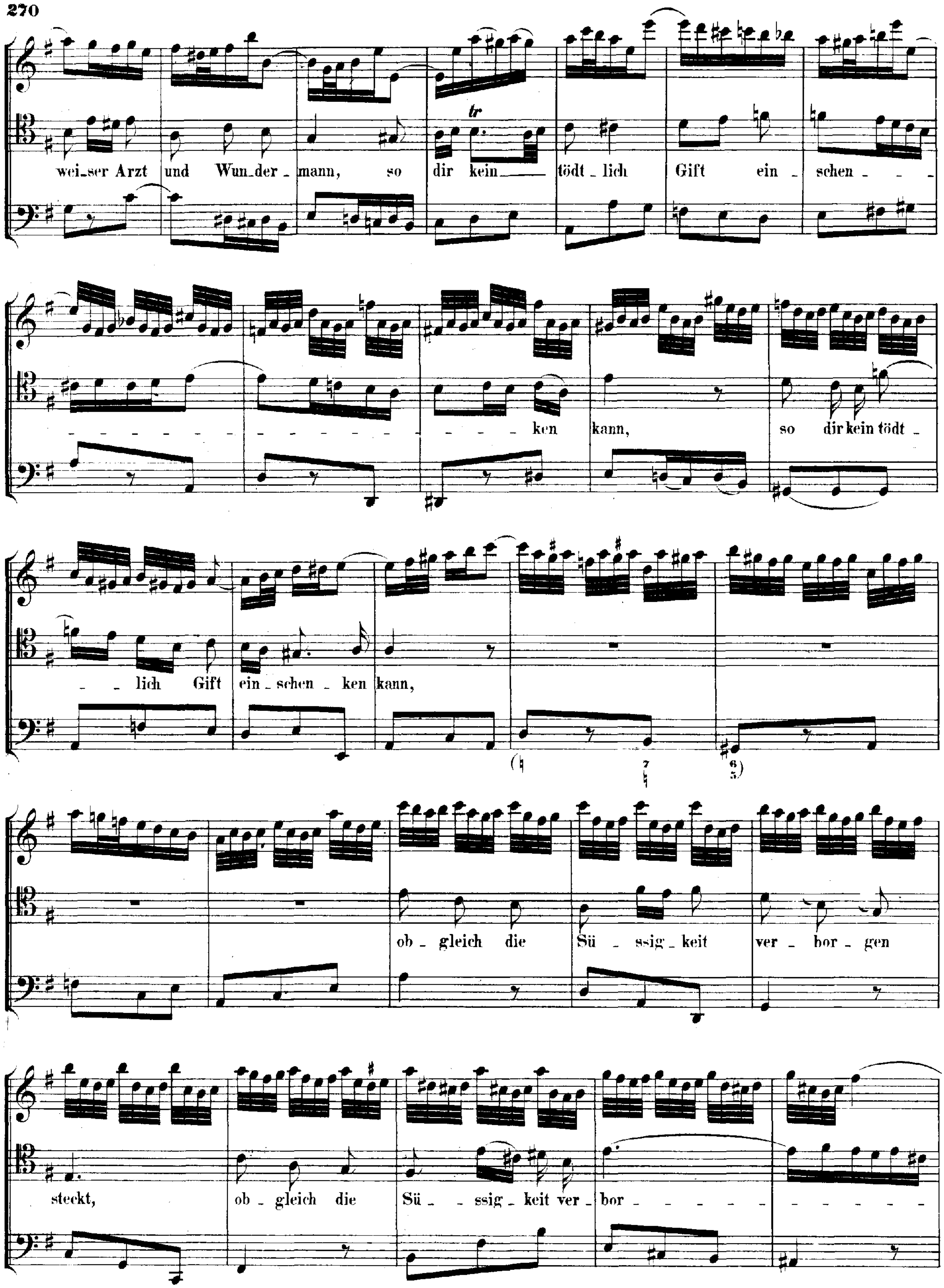

Basso.
Continuo.
Sein Wort der Wahr - heit ste - het fest und wird mich nicht be -
trü - gen, weil es die Gläu - bi - gen nicht fal - len noch ver - der - ben lässt. Ja,
weil es mich den Weg zum Le - ben füh - ret, so fasst mein Her - ze
sich, und läs - set sich be - gnü - gen an Got - tes Va - ter - Treu' und
Huld, und hat Ge - duld, wenn mich ein Un - fall rüh - ret.
(a tempo.)
Gott kann mit sei - nen All - machts - Hän - den mein Un - glück wen - - - - - -
- den.

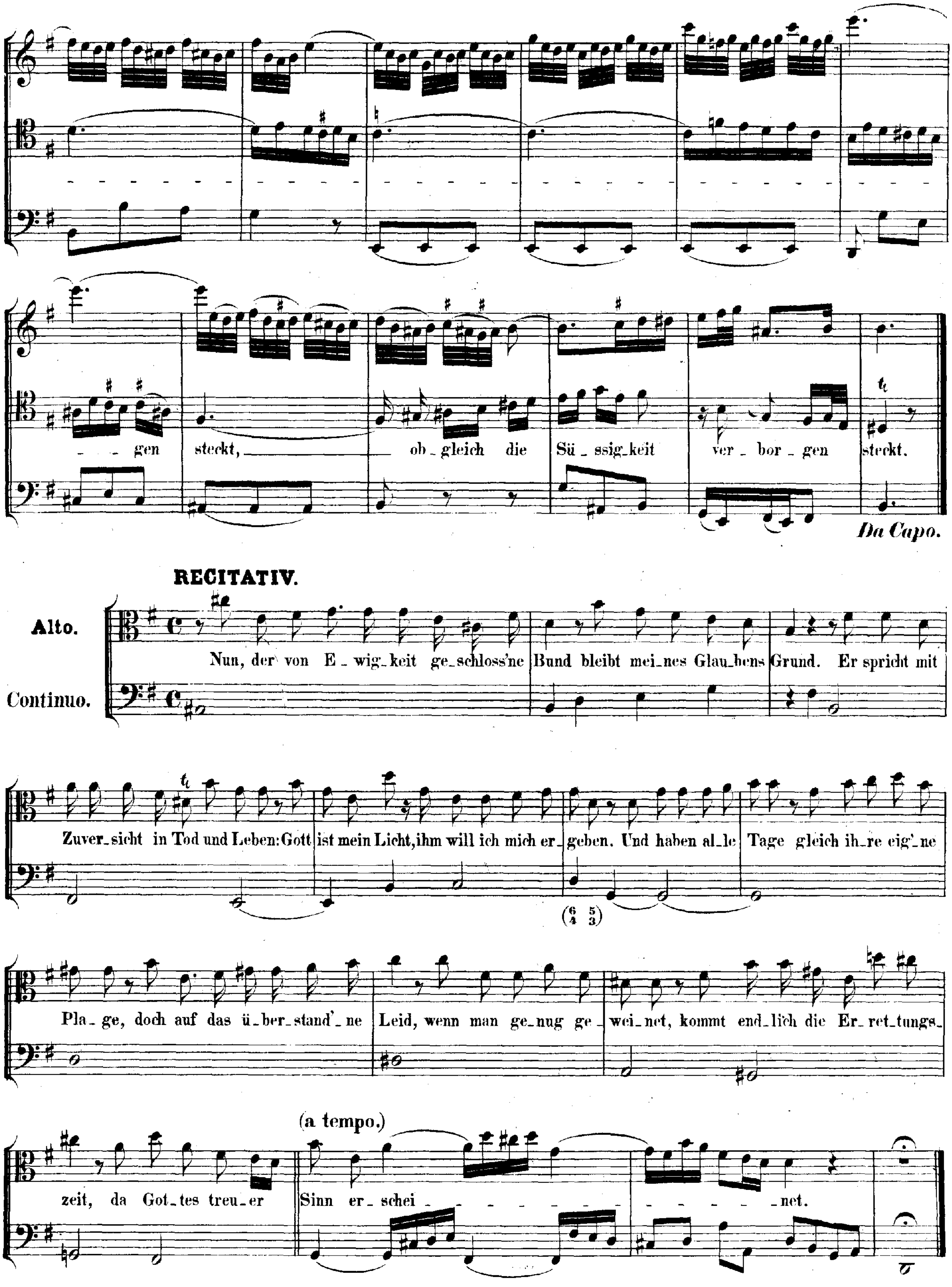
ARIE.


Flauto traverso.
Tenore.
Continuo.
piano
Er_schütt're dich nur nicht, ver_zag_te See_ _ _le,
er_schütt're dich nur nicht,
ver_zag_te See_ _ _le, wenn dir der Kreu_zes_Kelch so bit_ _ _ter schmeckt, er_


schütt're dich nur nicht, ver_zag_ _ te See _ le, wenn dir der Kreu_zes_Kelch
so bit _ ter schmeckt, wenn dir der Kreu_zes_Kelch so bit _ ter
schmeckt.
Er _ schütt'_re dich nur nicht! Er _ schütt'_re
dich nur nicht! Er_schütt'_re dich nur nicht,

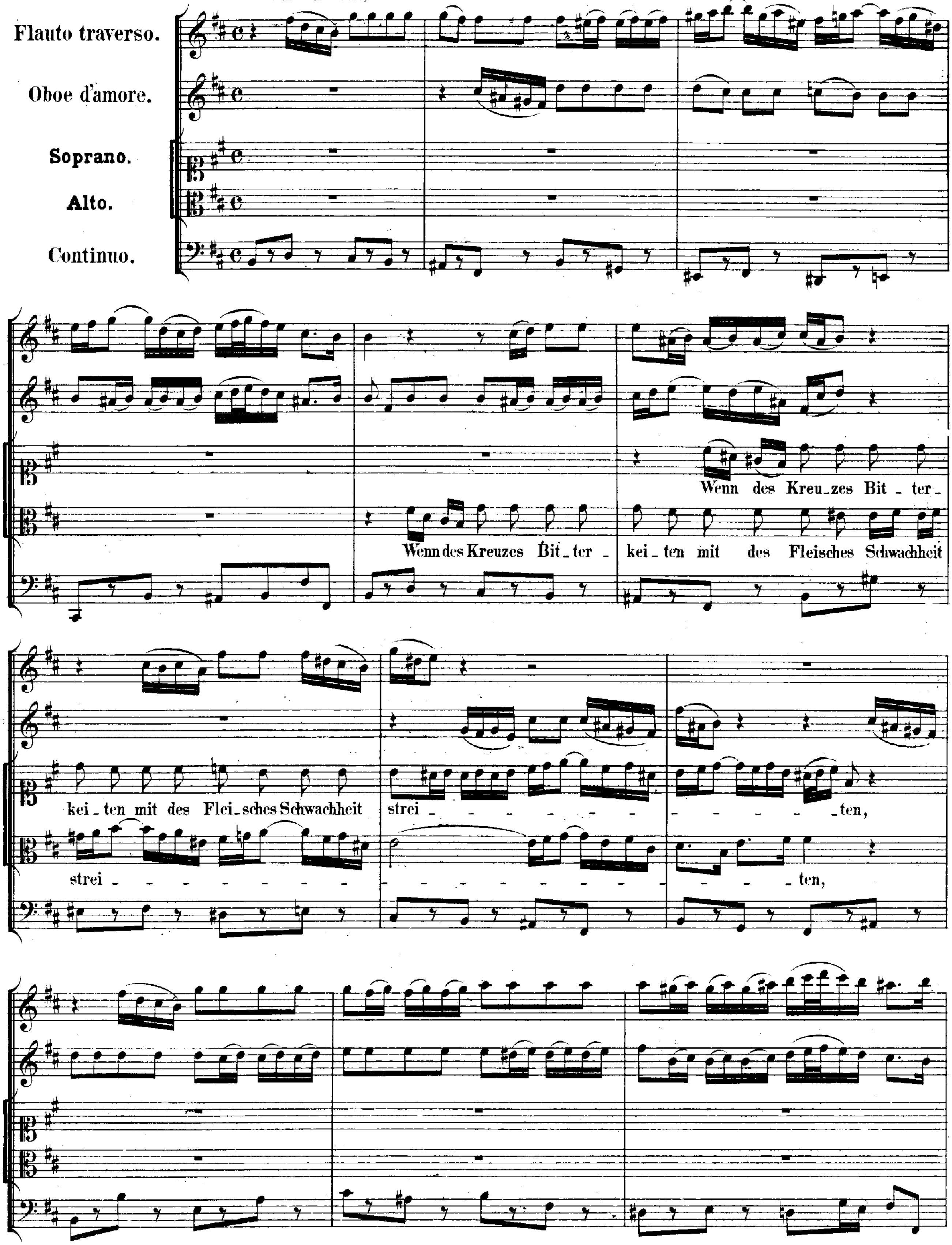

ver_zag _ te
See _ le, wenn
dir
der
Kreu _ zes _ Kelch
so
bit _ ter
schmeckt,
wenn
dir
der Kreu_zes_Kelch
so
bit _ ter
schmeckt.
Gott ist dein
wei _ ser Arzt
und Wunder _
mann,
Gott ist dein _

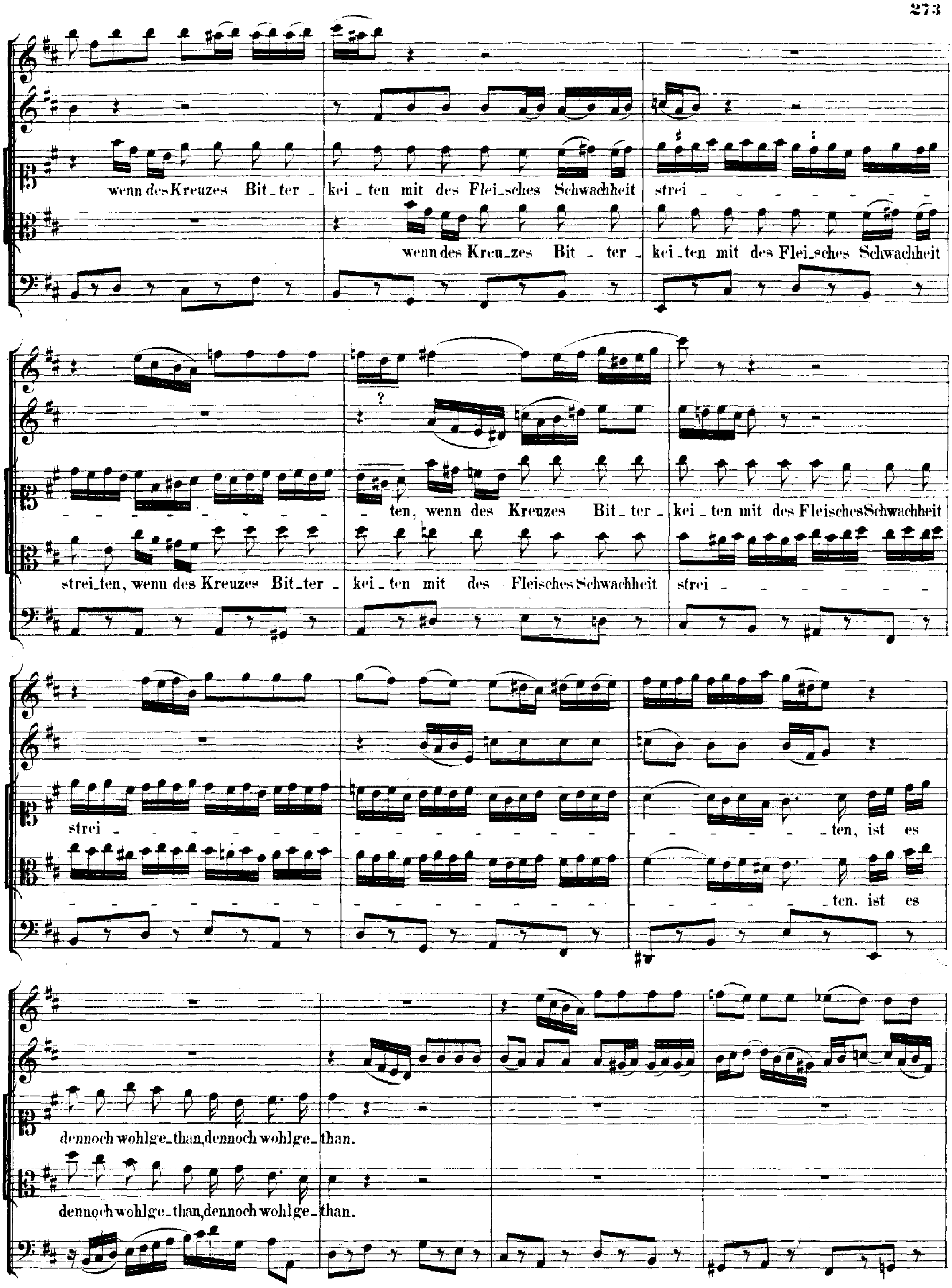

wei_ser Arzt und Wun_der_mann, so dir kein tödt_lich Gift ein_schen_
ken kann, so dir kein tödt_
lich Gift ein_schen_ken kann,
ob_gleich die Sü_ssig_keit ver_bor_gen
steckt, ob_gleich die Sü_ssig_keit ver_bor_

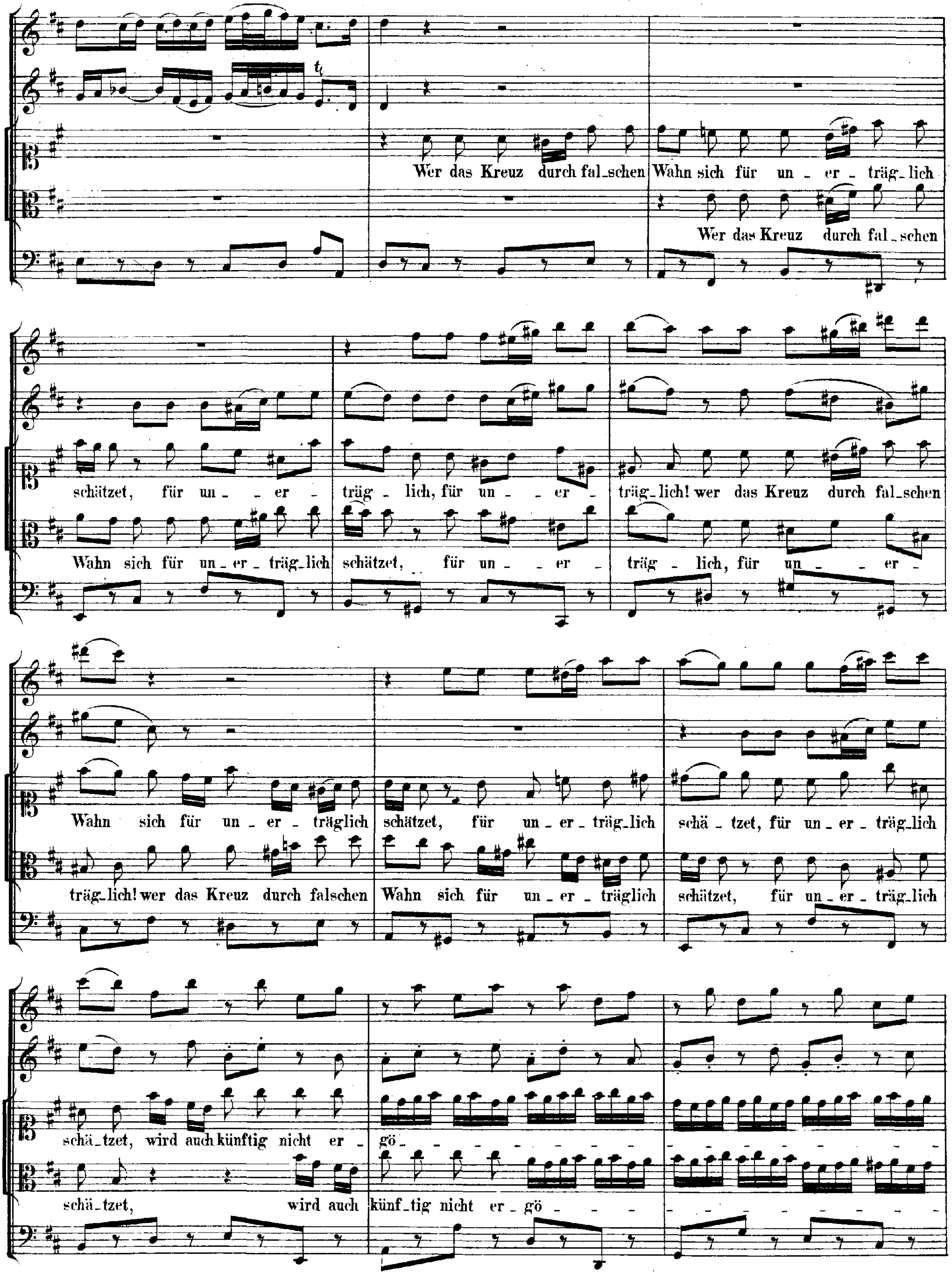


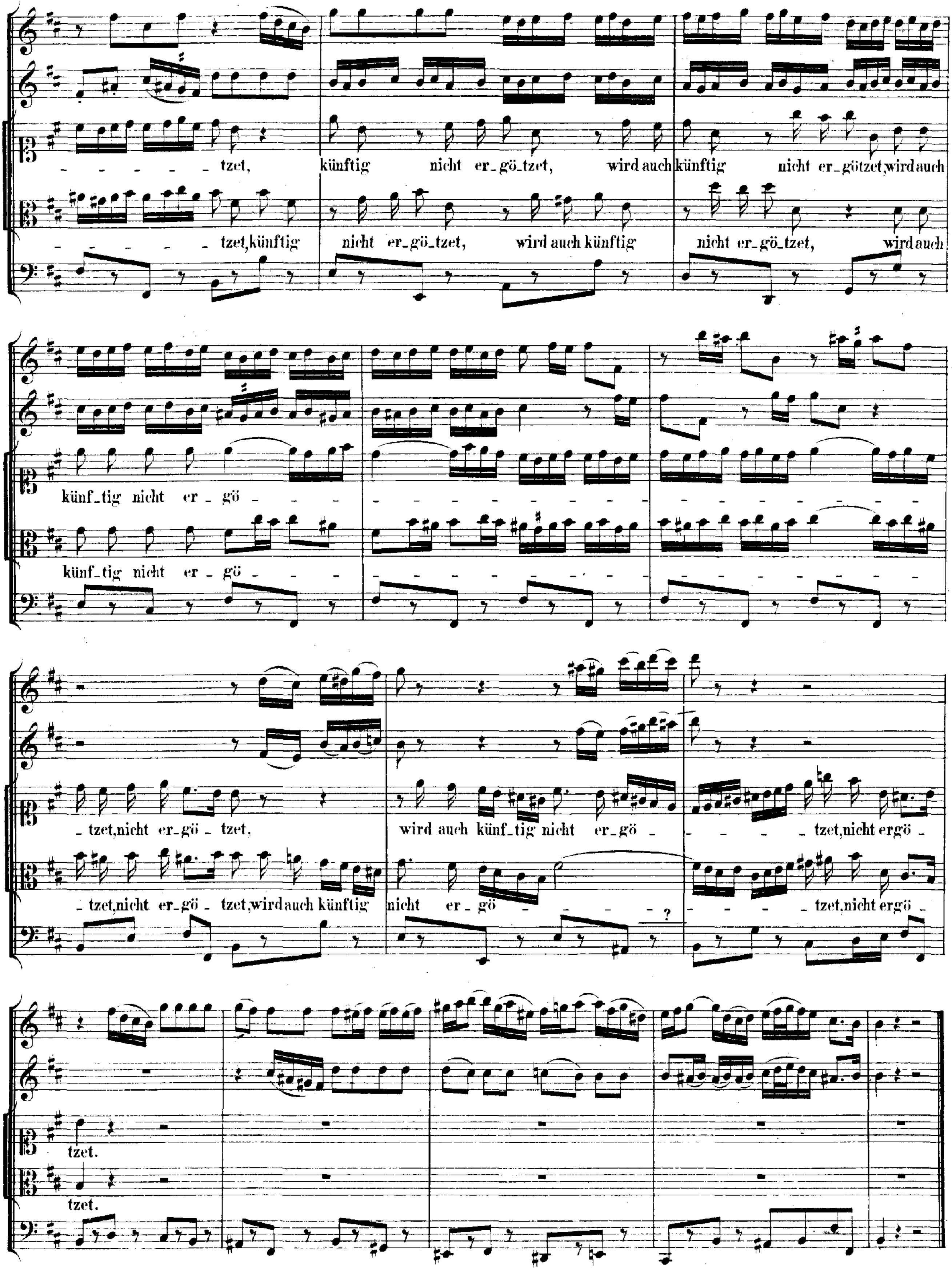
gen steckt, ob gleich die Sü ssig keit ver bor gen steckt.
Da Capo.
RECITATIV.
Alto.
Continuo.
Nun, der von E wig keit ge schloss'ne Bund bleibt mei nes Glau bens Grund. Er spricht mit
Zuver sicht in Tod und Leben: Gott ist mein Licht, ihm will ich mich er geben. Und haben al le Tage gleich ih re eig'ne
Pla ge, doch auf das ü ber stand'ne Leid, wenn man ge nug ge wei net, kommt end lich die Er ret tungs
(a tempo.)
zeit, da Got tes treu er Sinn er schei net.

ARIE. (Duett.)


Flauto traverso.
Oboe d'amore.
Soprano.
Alto.
Continuo.
Wenn des Kreuzes Bit - ter -
kei - ten mit des Fleisches Schwachheit
Wenn des Kreu_zes Bit - ter -
kei - ten mit des Flei_sches Schwachheit
strei - - - - - - - - ten,
strei - - - - - - - - ten,

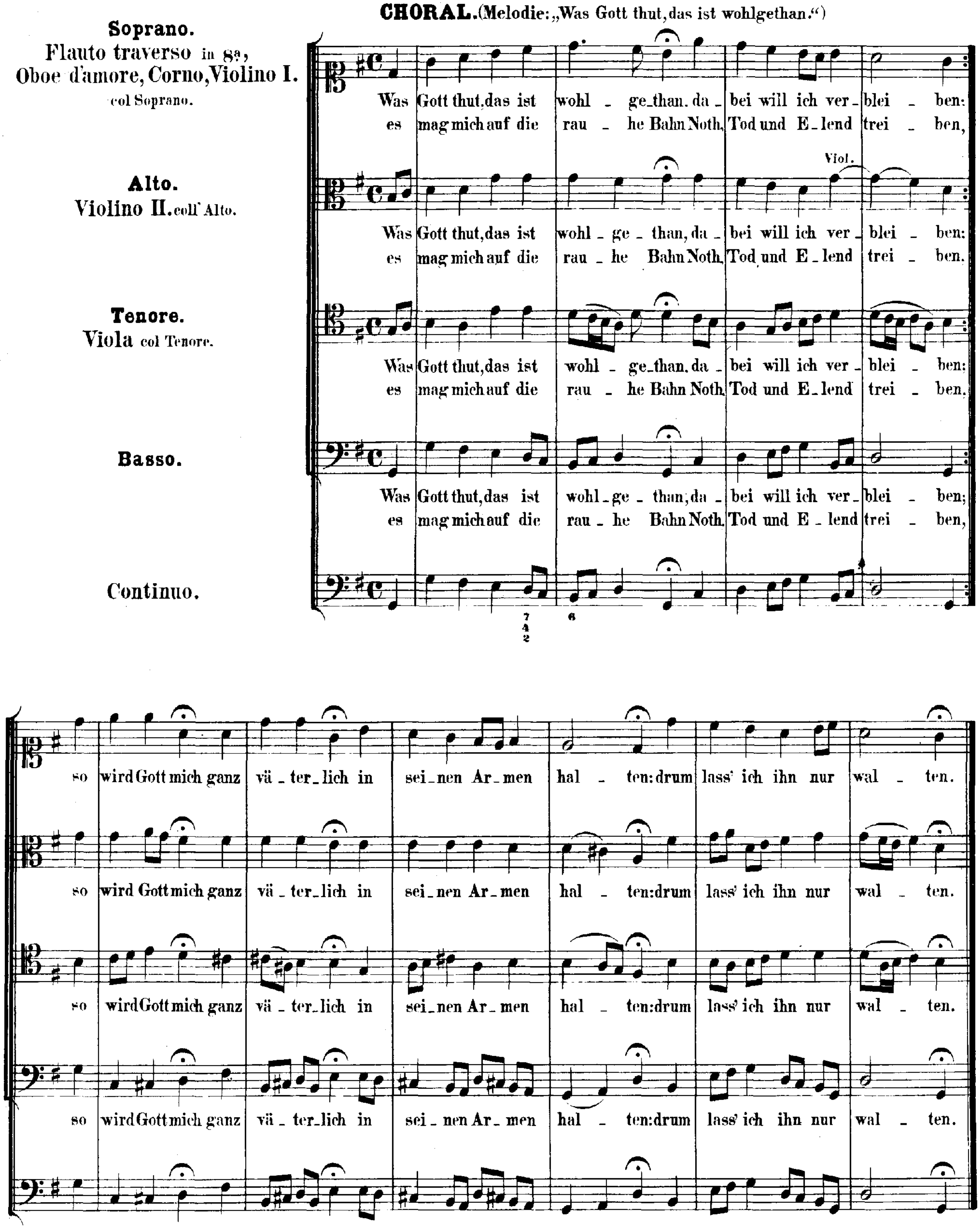

wenn des Kreuzes Bit_ter_kei_ten mit des Flei_sches Schwachheit strei_
wenn des Kreu_zes Bit_ter_kei_ten mit des Flei_sches Schwachheit
_ten, wenn des Kreuzes Bit_ter_kei_ten mit des Fleisches Schwachheit
strei_ten, wenn des Kreuzes Bit_ter_kei_ten mit des Fleisches Schwachheit strei_
strei_ _ten, ist es
_ten, ist es
dennoch wohlge_than, dennoch wohlge_than.
dennoch wohlge_than, dennoch wohlge_than.


Wer das Kreuz durch fal_schen
Wahn sich für un _ er _ träg_lich
Wer das Kreuz durch fal_schen
schätzet, für un _ _ er _
träg _ lich, für un _ _ er _
träg_lich! wer das Kreuz durch fal_schen
Wahn sich für un_er _ träg_lich
schätzet, für un _ _ er _
träg _ lich, für un _ _ er _
Wahn sich für un _ er _ träglich
schätzet, für un _ er _ träg_lich
schä _ tzet, für un _ er _ träg_lich
träg_lich! wer das Kreuz durch falschen
Wahn sich für un _ er _ träglich
schätzet, für un _ er _ träg_lich
schä_tzet, wird auch künftig nicht er _
gö _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
schä_tzet, wird auch
künf_tig nicht er _ gö _ _ _


tzet, künftig nicht er_gö_tzet, wird auch künftig nicht er_götzet,wird auch
tzet,künftig nicht er_gö_tzet, wird auch künftig nicht er_gö_tzet, wird auch
künf_tig nicht er_gö
künf_tig nicht er_gö
_tzet,nicht er_gö_tzet, wird auch künf_tig nicht er_gö _tzet,nicht ergö_
_tzet,nicht er_gö_tzet,wird auch künftig nicht er_gö _tzet,nicht ergö_
tzet.
tzet.

Vers 6.

CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“)



Cantate

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist wohlgethan"

von

M. Samuel Rodigast.

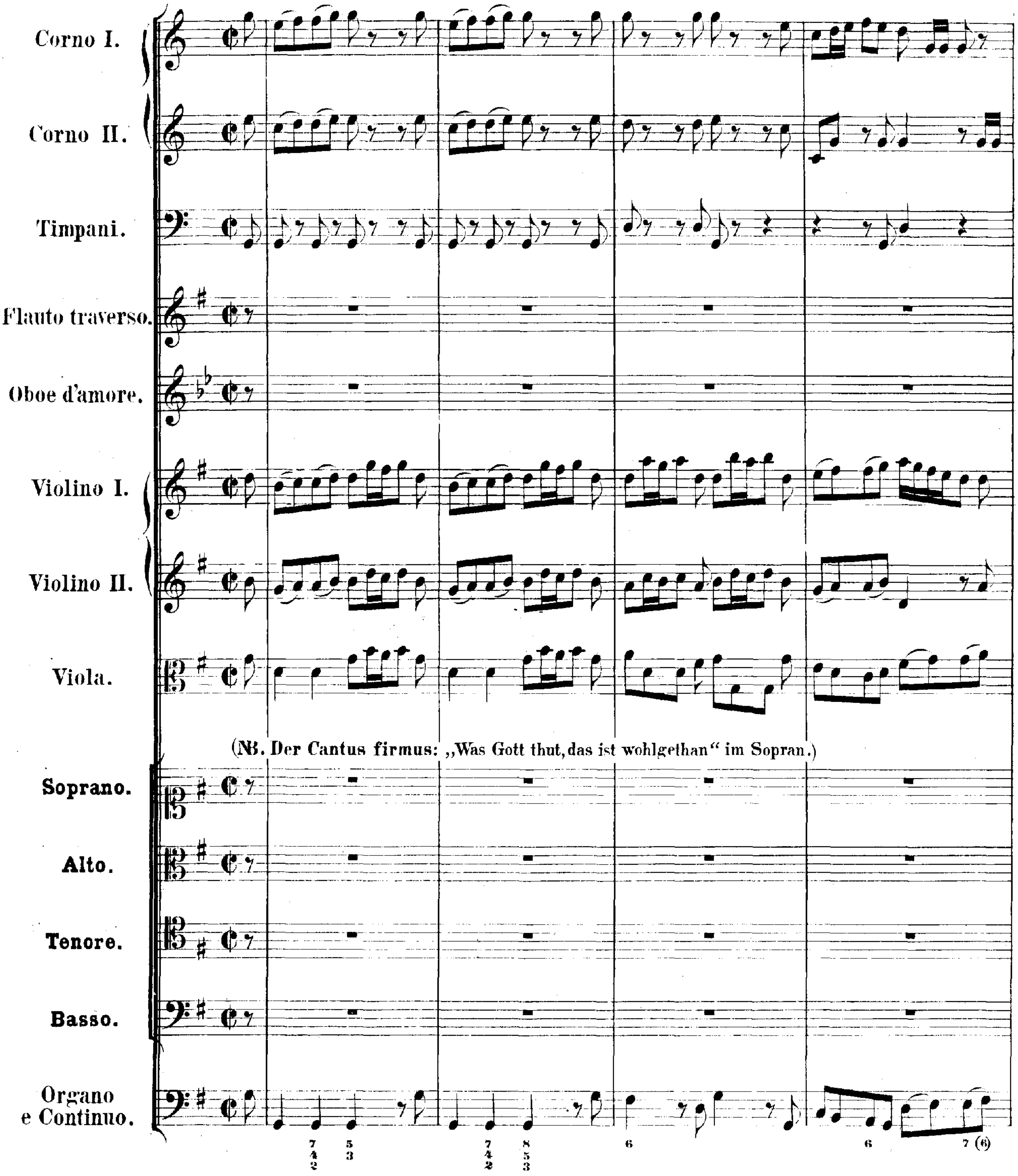
Dritte Composition.

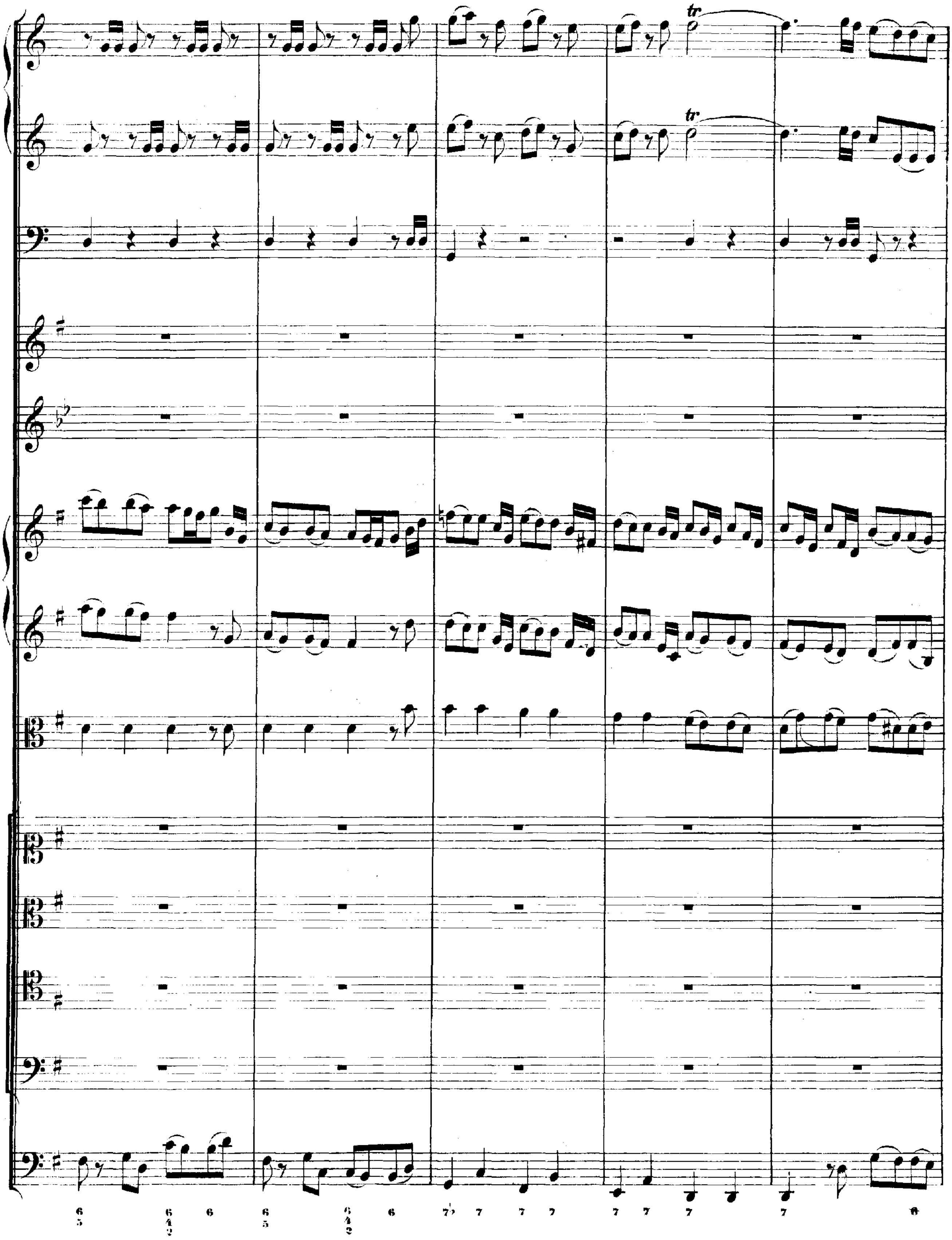
No 100.

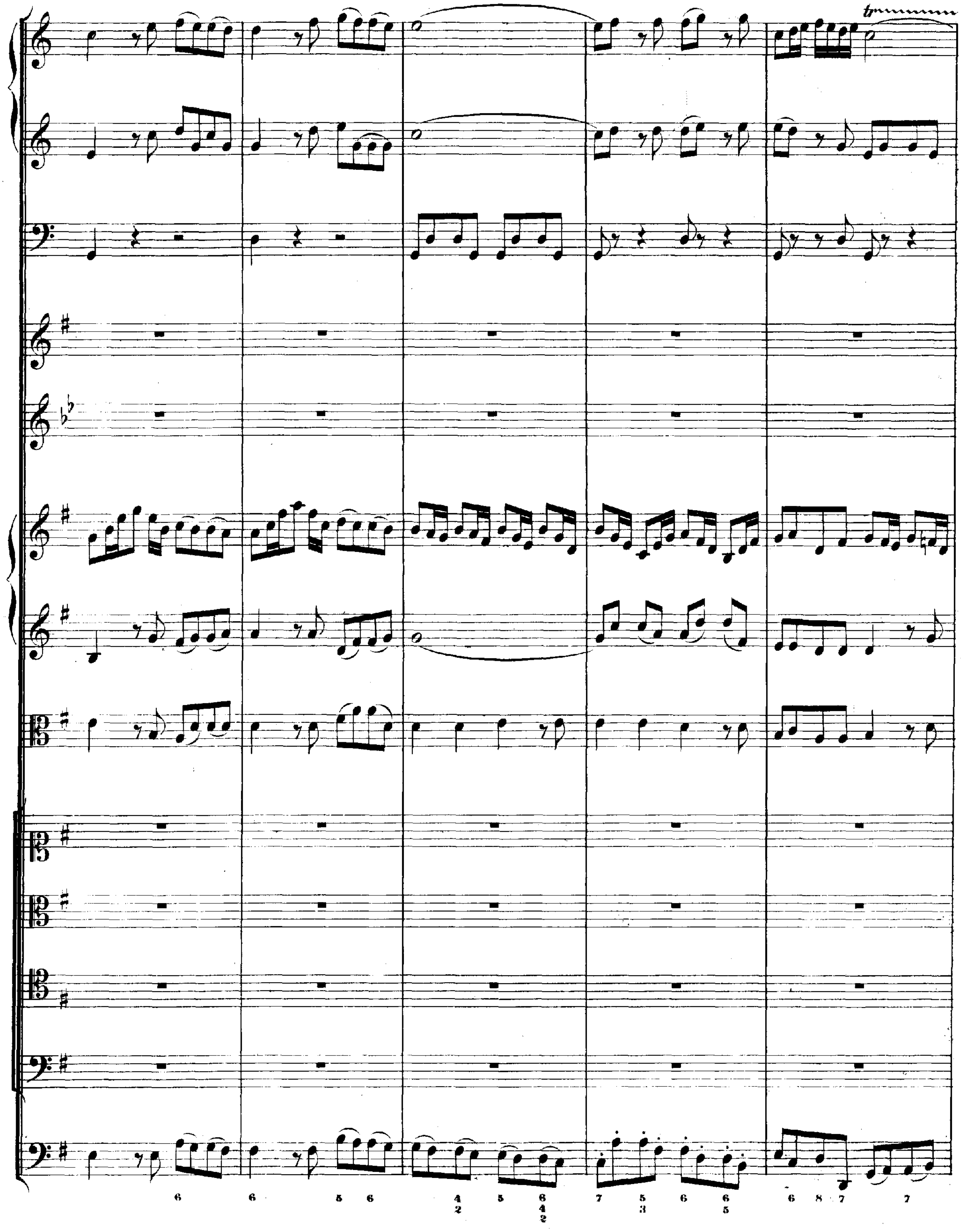
Cantate.

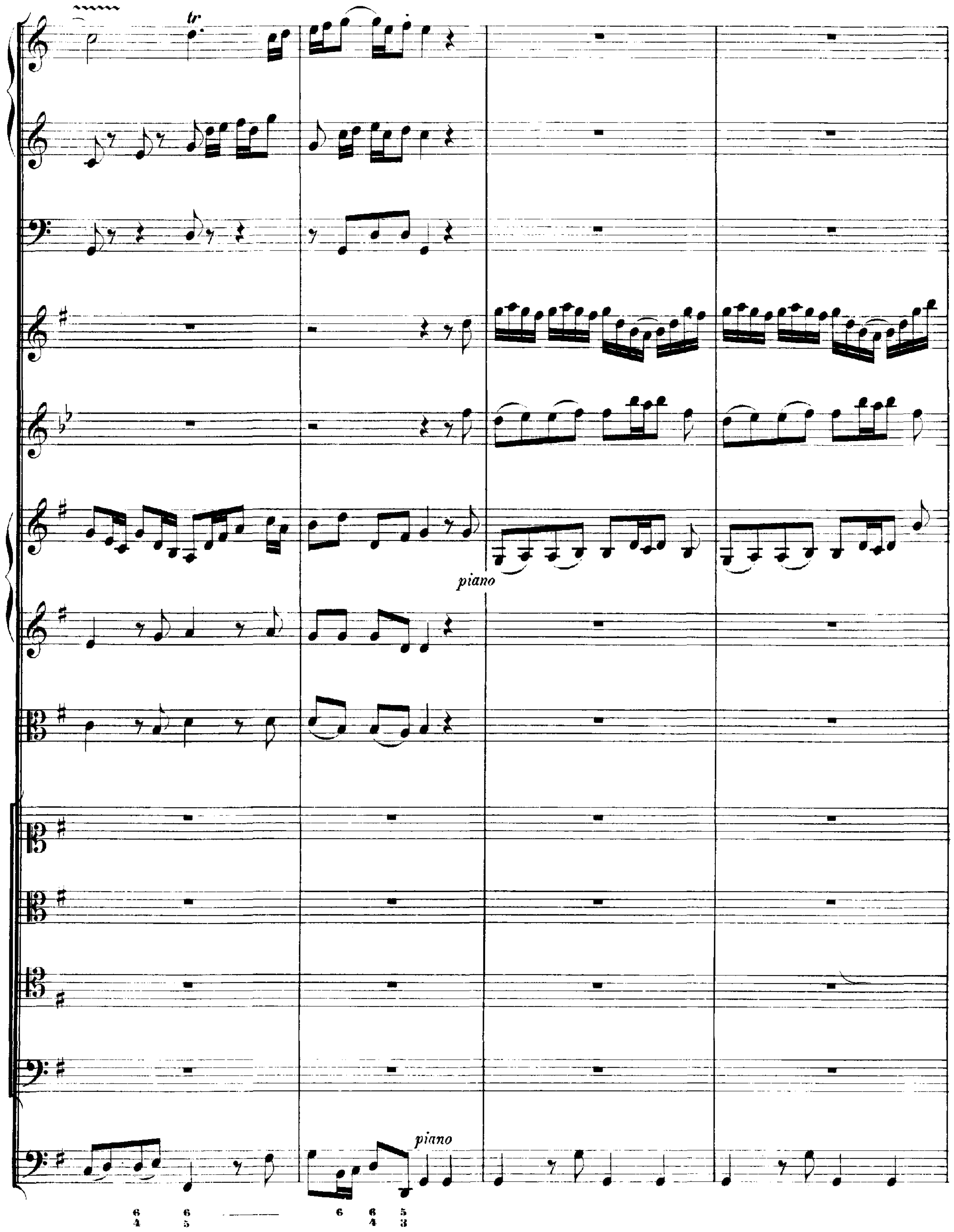
„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

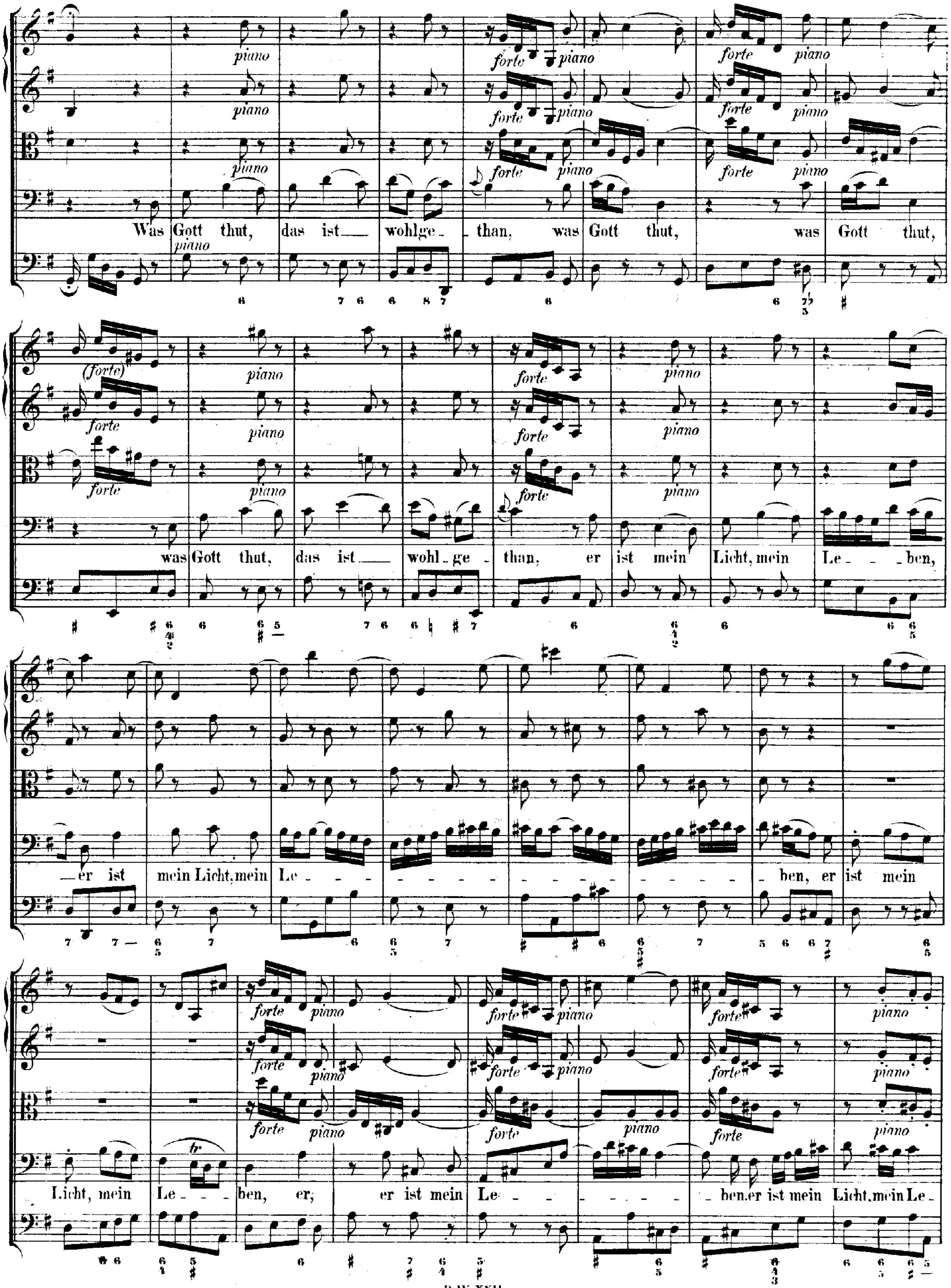
Vers 1.
Vivace.

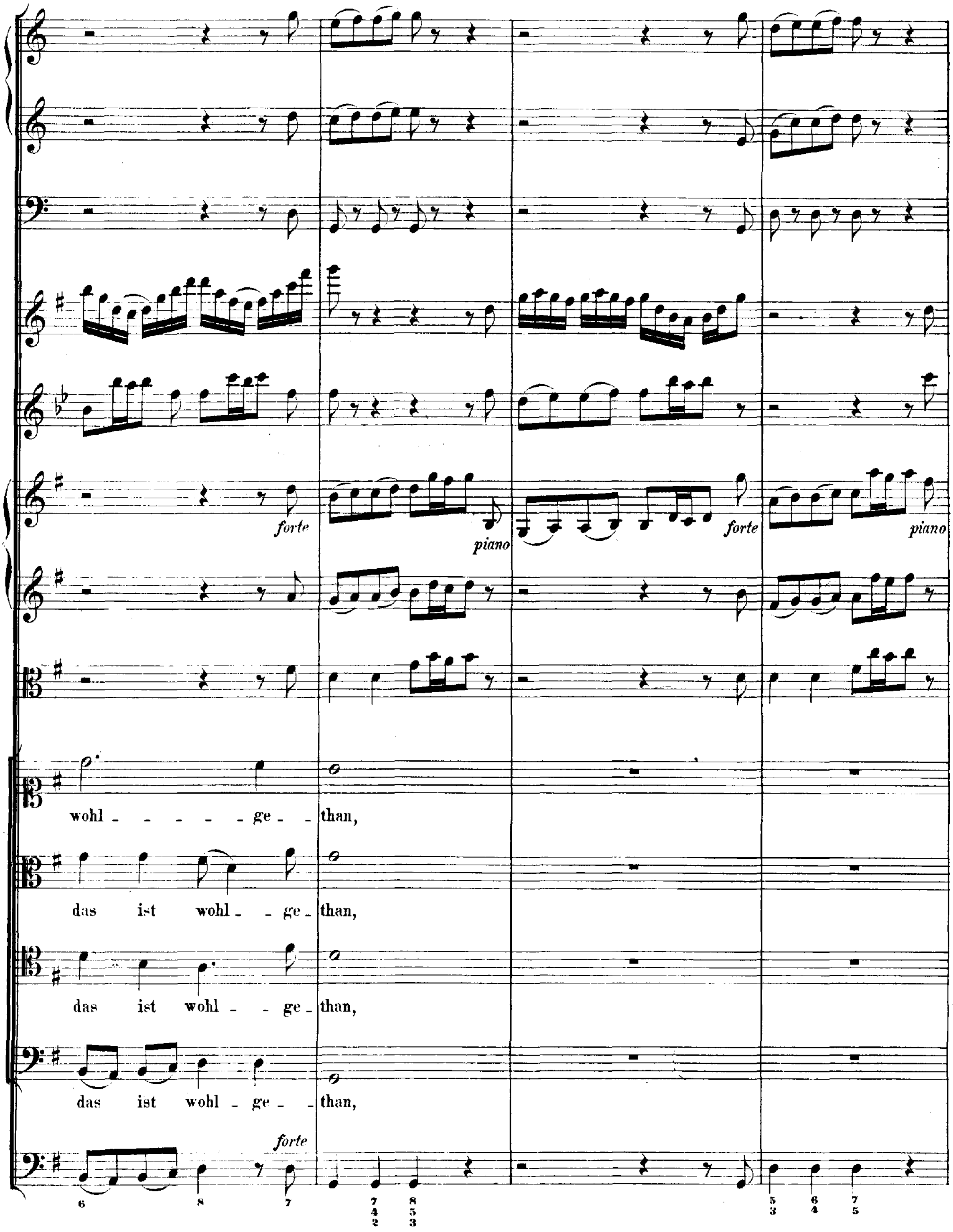


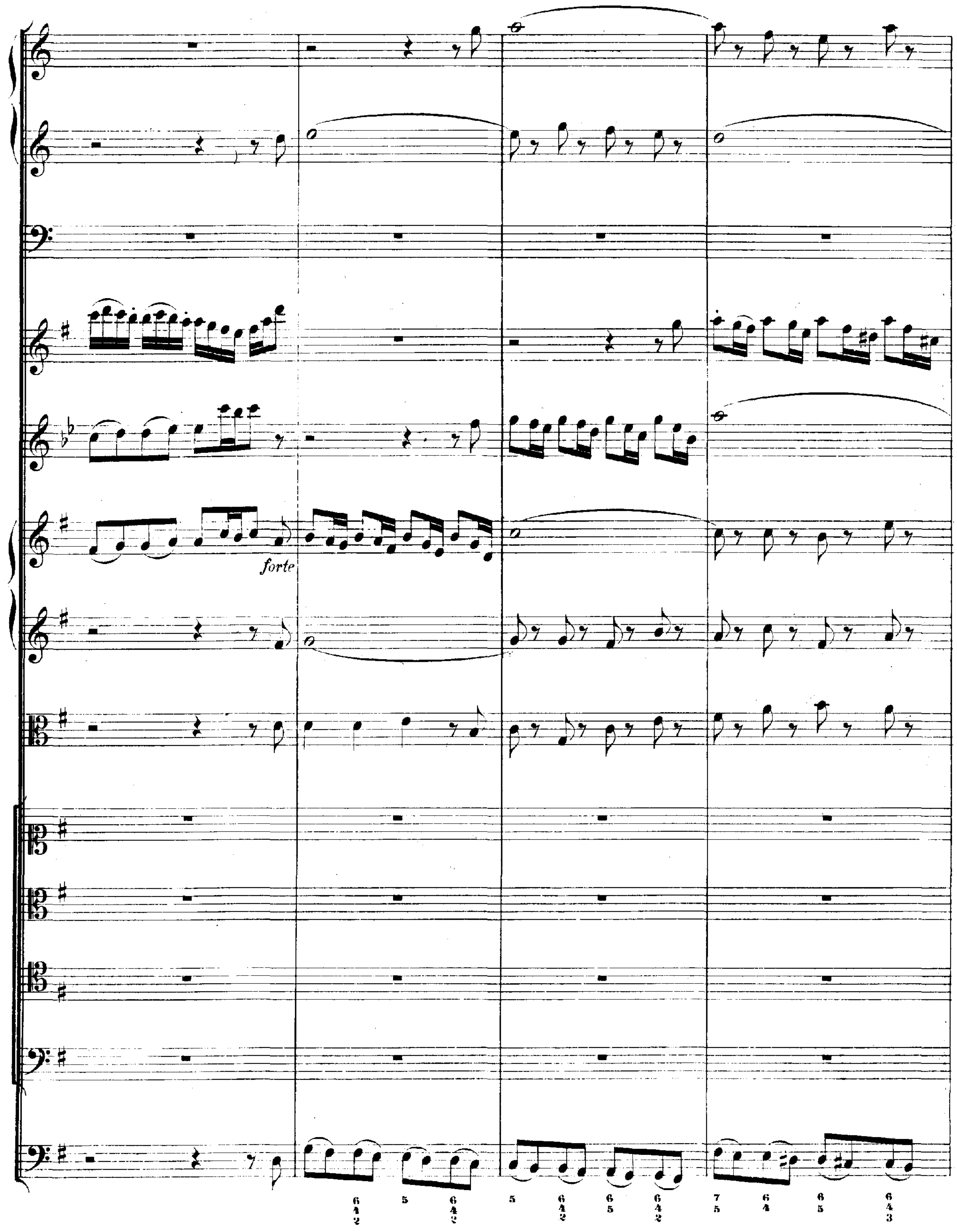


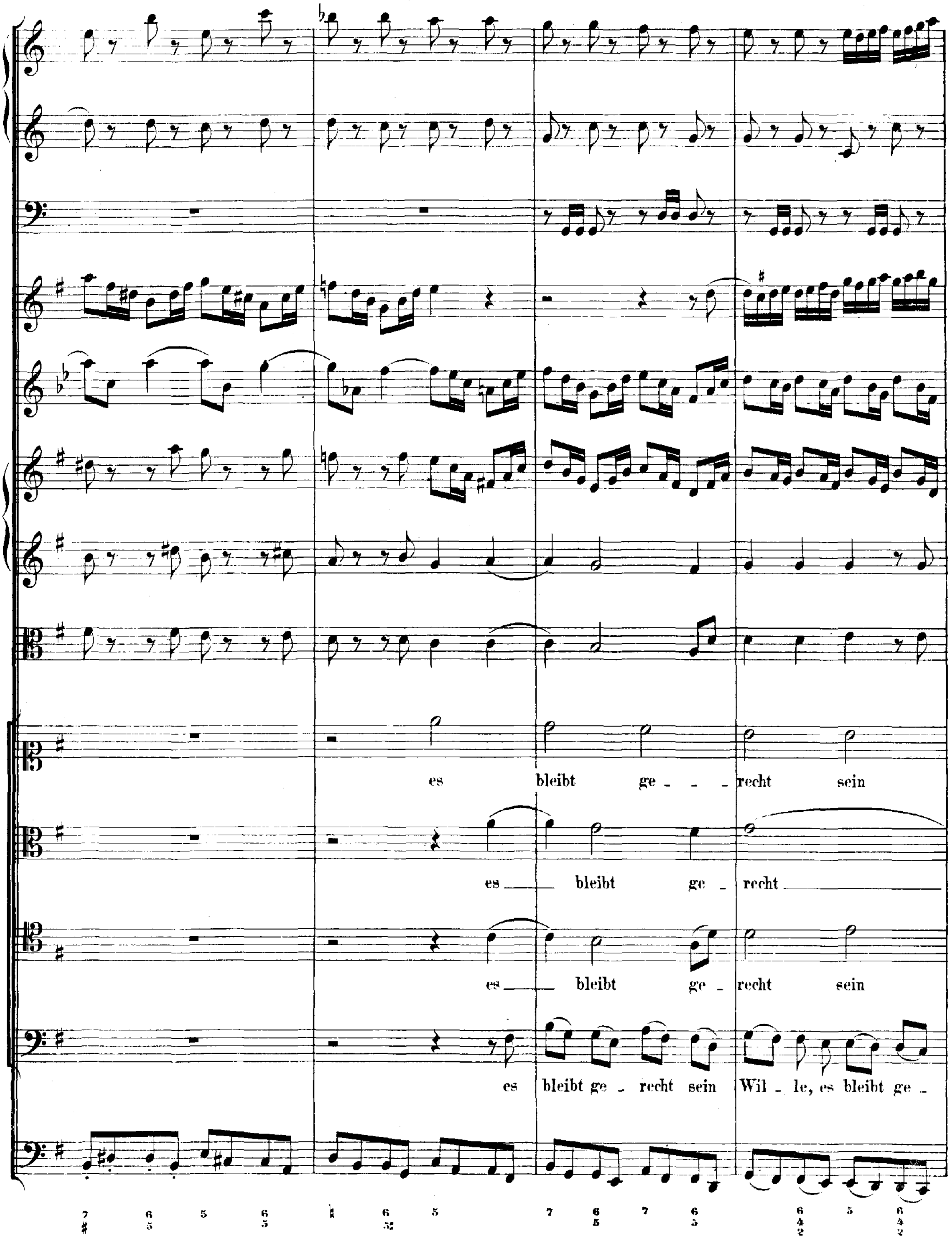


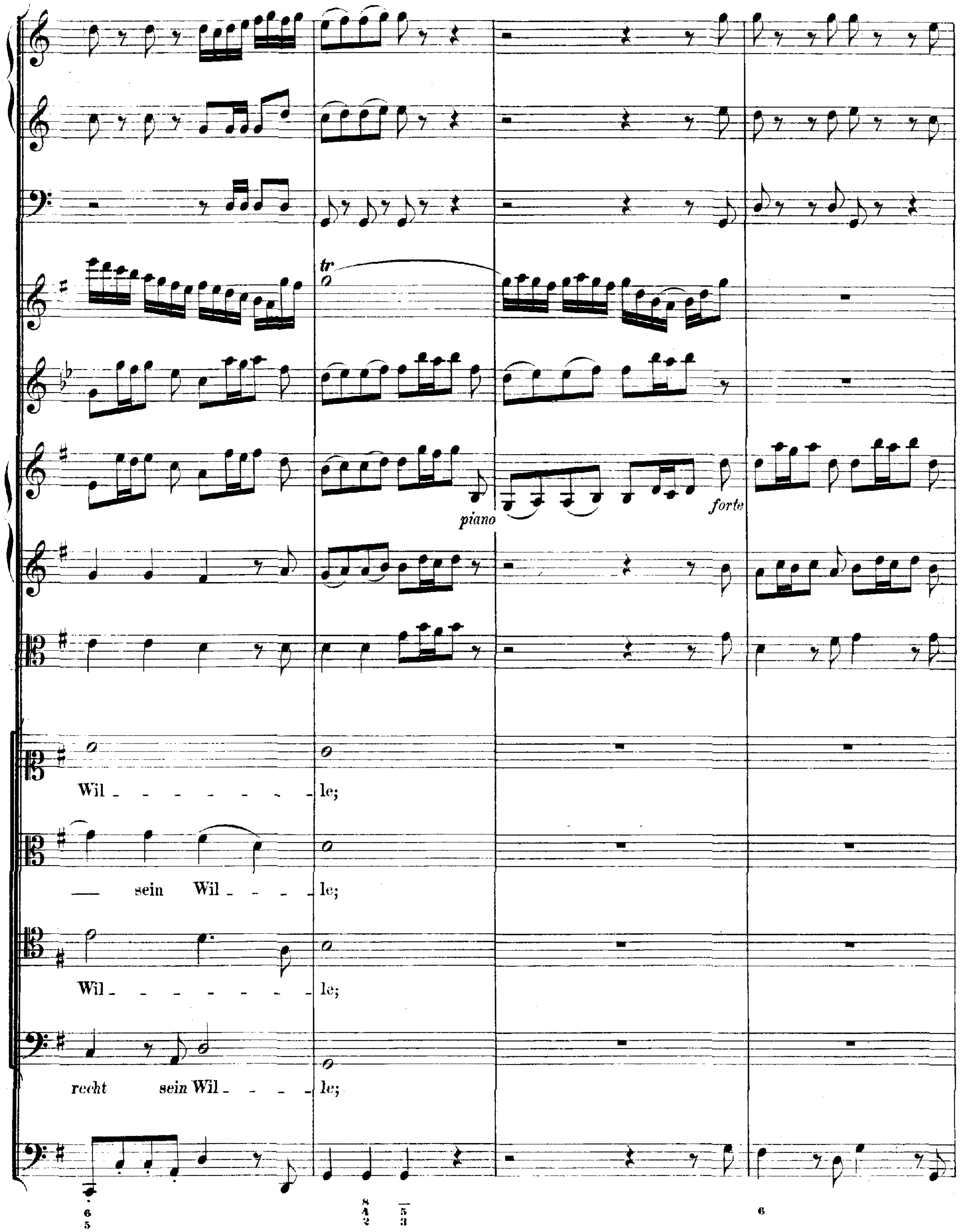

tr
piano
piano
6
4
6
5
6
6
4
5
3

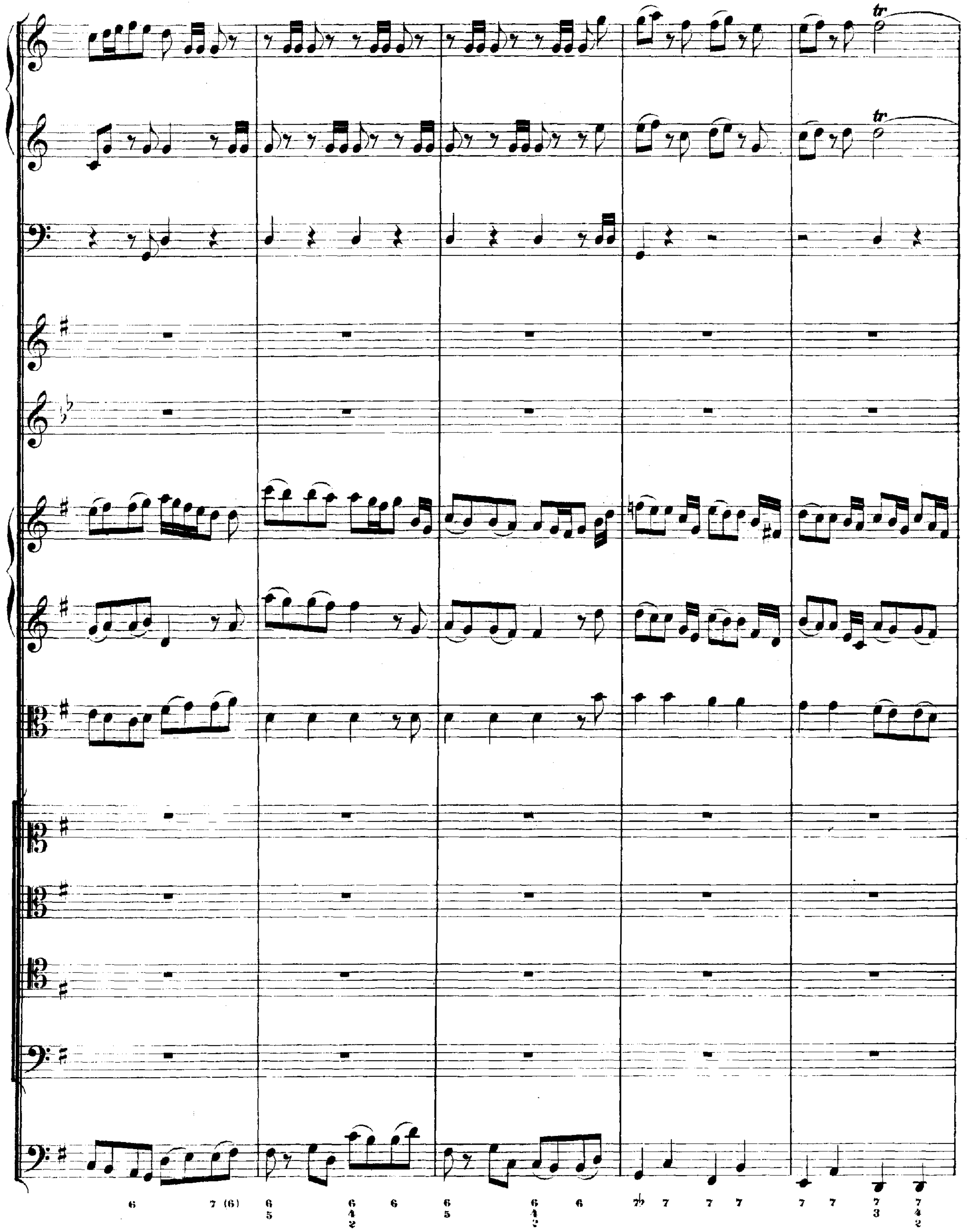

Was Gott thut, das ist wohlge - than, was Gott thut, was Gott thut,
was Gott thut, das ist wohl - ge - than, er ist mein Licht, mein Le - - ben,
er ist mein Licht, mein Le - - ben, er ist mein
Licht, mein Le - - ben, er, er ist mein Le - - ben, er ist mein Licht, mein Le -
piano
forte
(forte)
tr

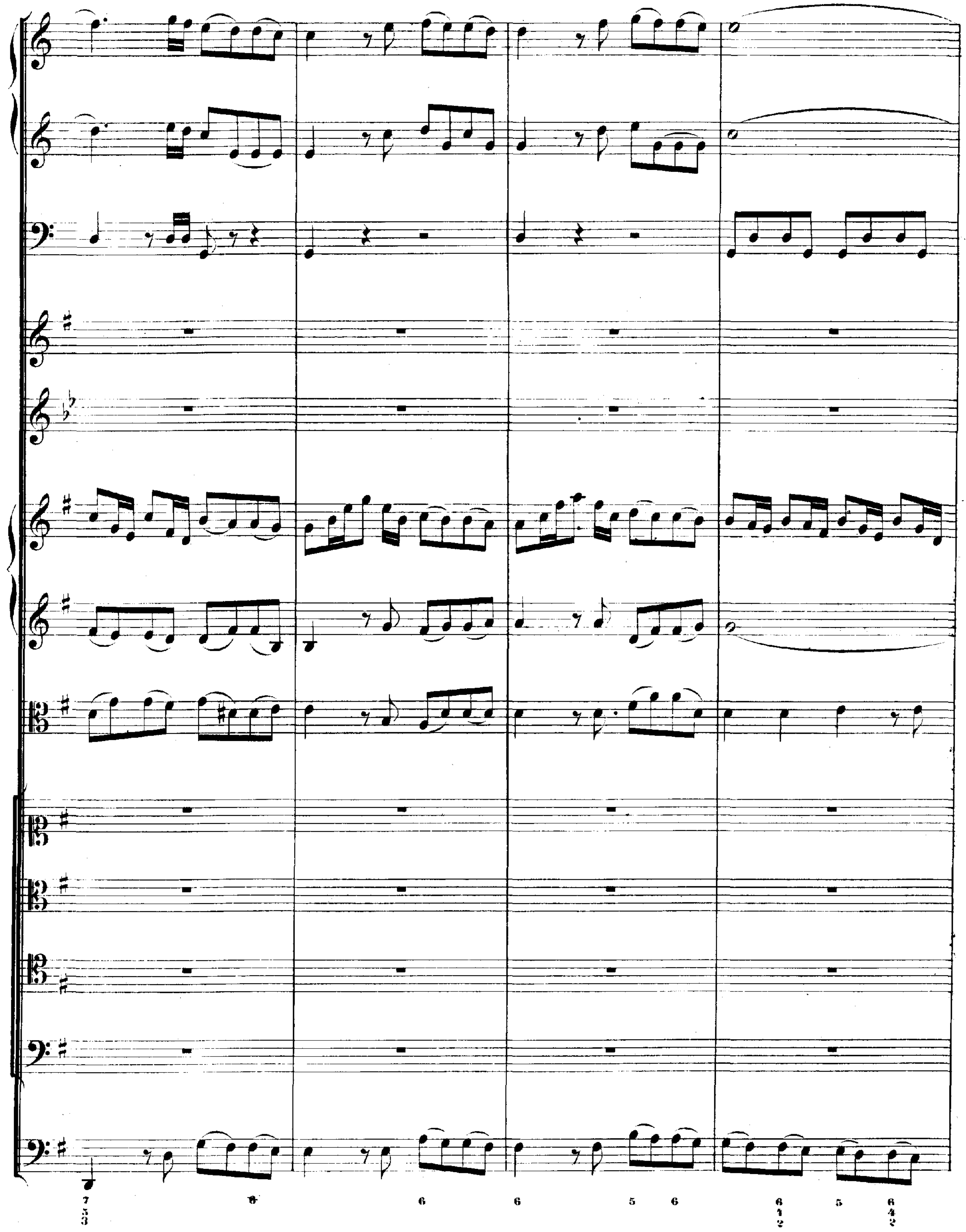

forte
piano
forte
piano
wohl - - - - - ge - - than,
das ist wohl - - ge - than,
das ist wohl - - ge - than,
das ist wohl - ge - - than,
forte

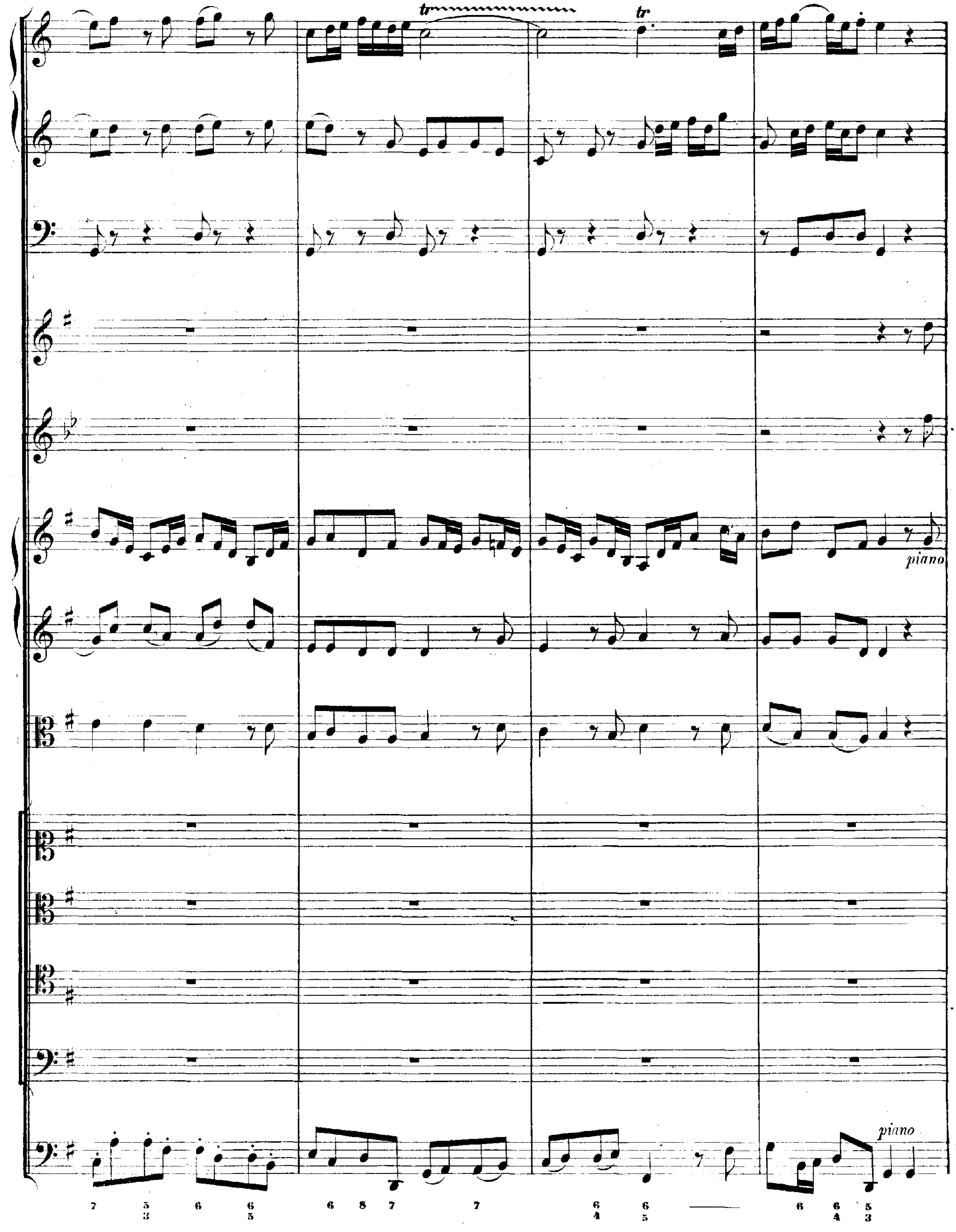

forte

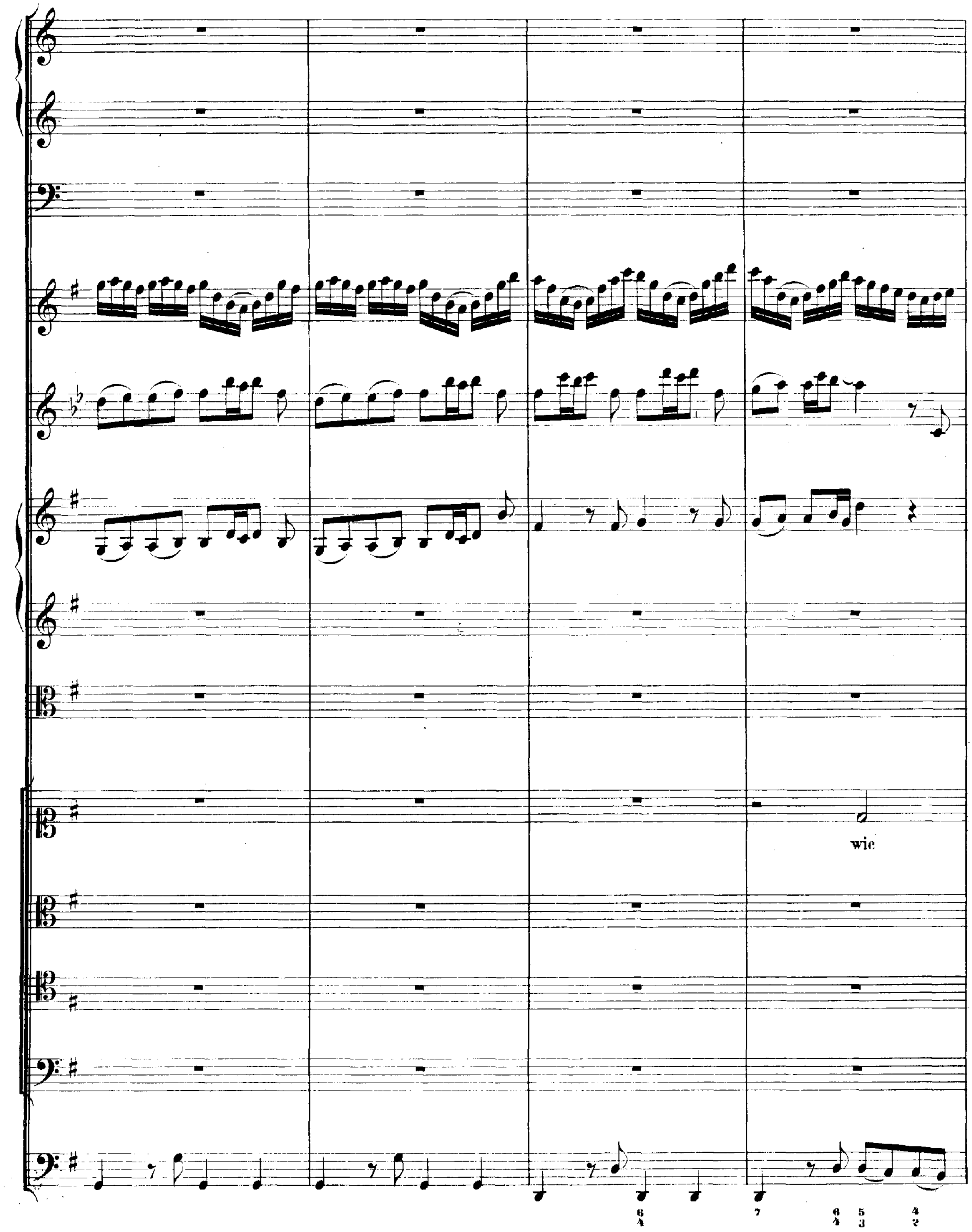

es bleibt ge - - - recht sein
es bleibt ge - recht
es bleibt ge - recht sein
es bleibt ge - recht sein Wil - le, es bleibt ge -

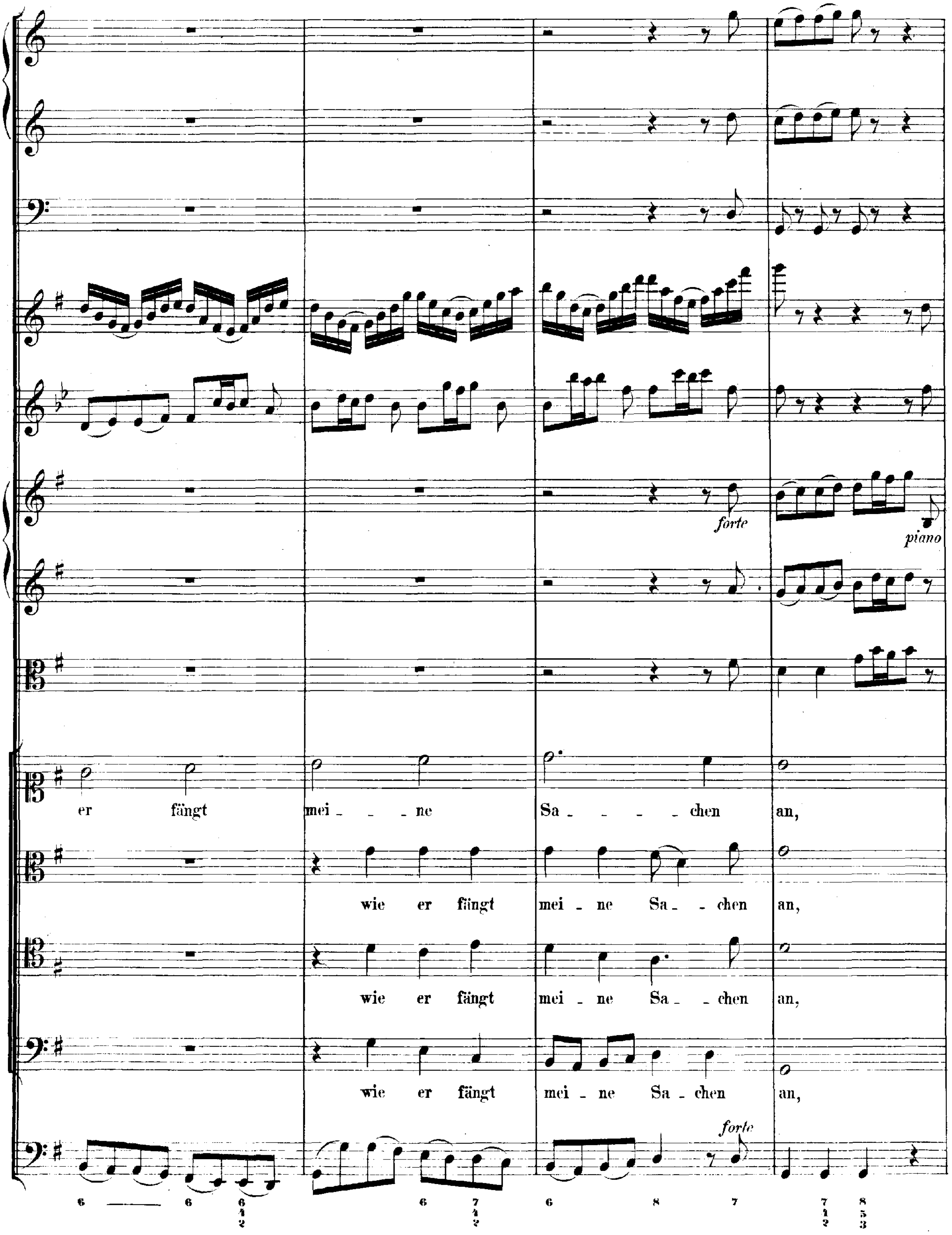

tr
piano
forte
Wil - - - - - - - - le;
— sein Wil - - - - le;
Wil - - - - - - - - le;
recht sein Wil - - - - le;
6
5
8
4
2
5
3
6

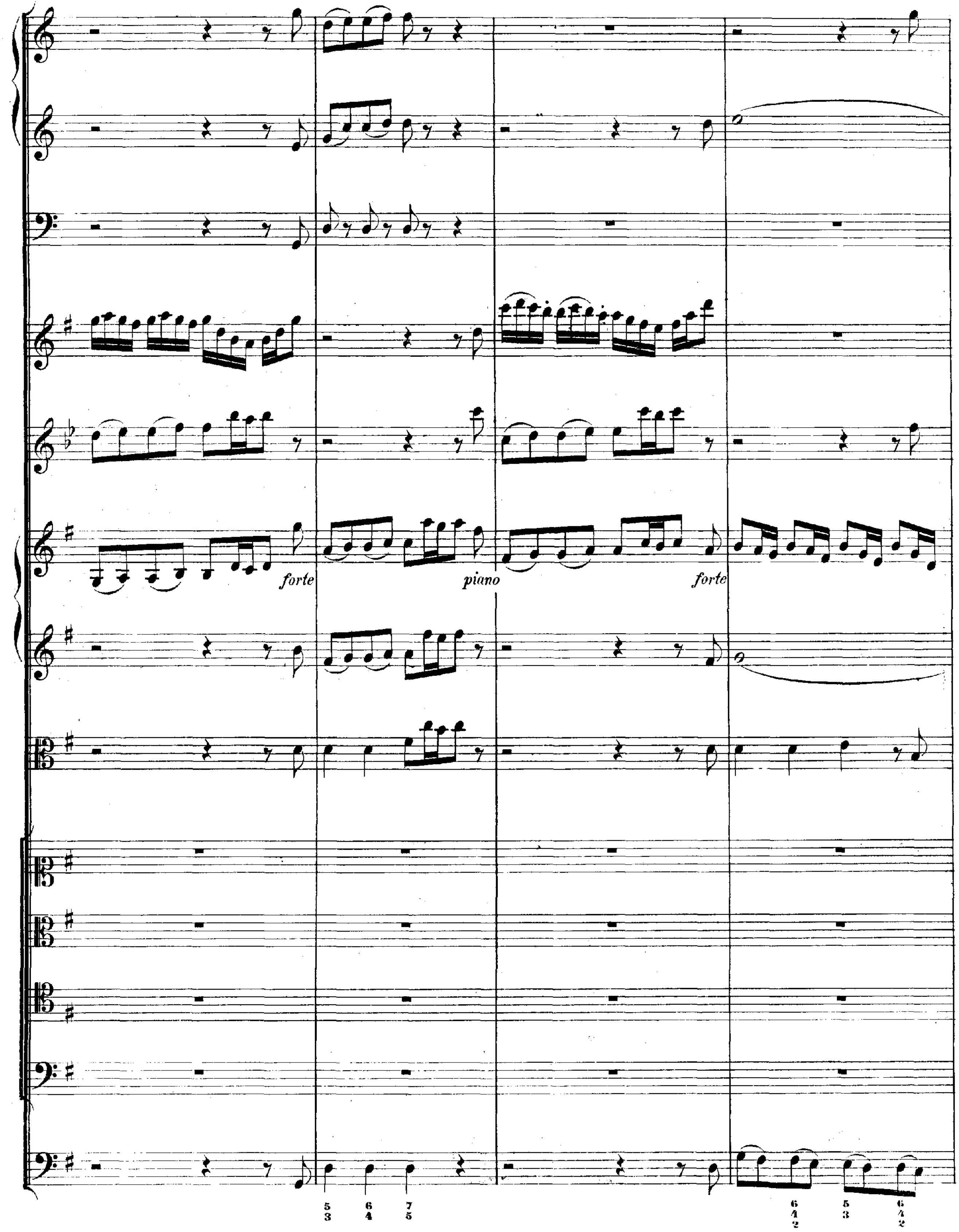


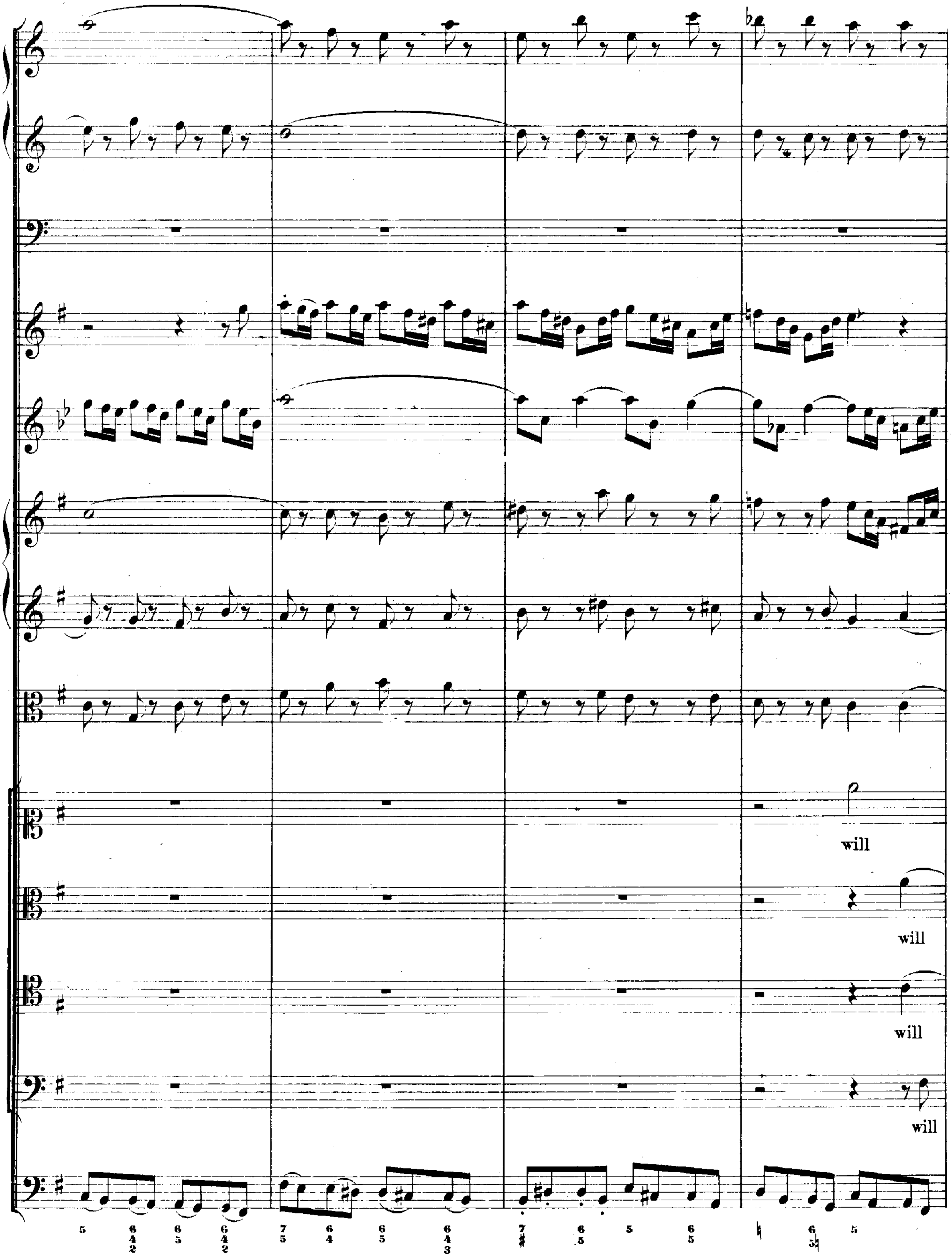


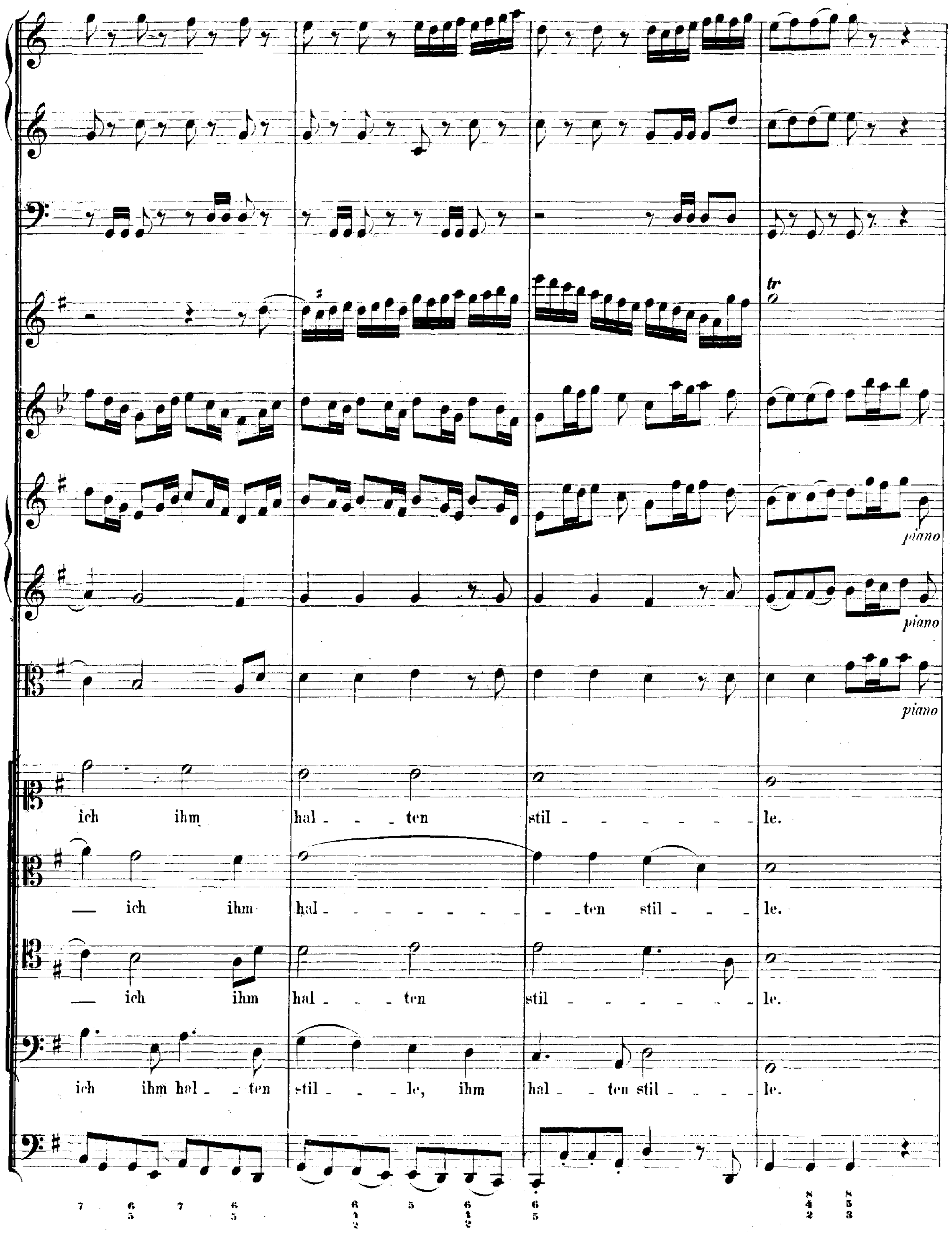

tr
tr
piano
piano

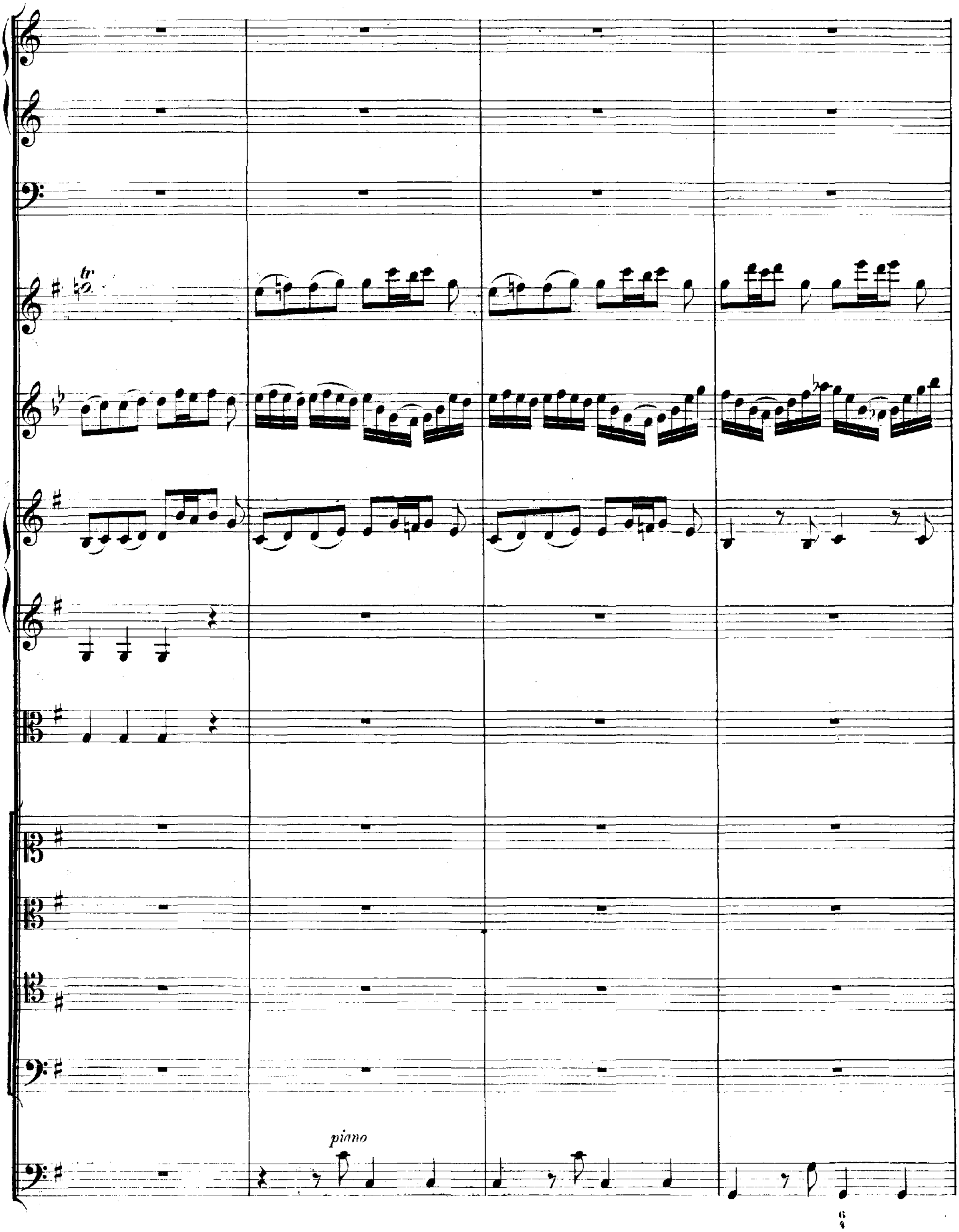

wie

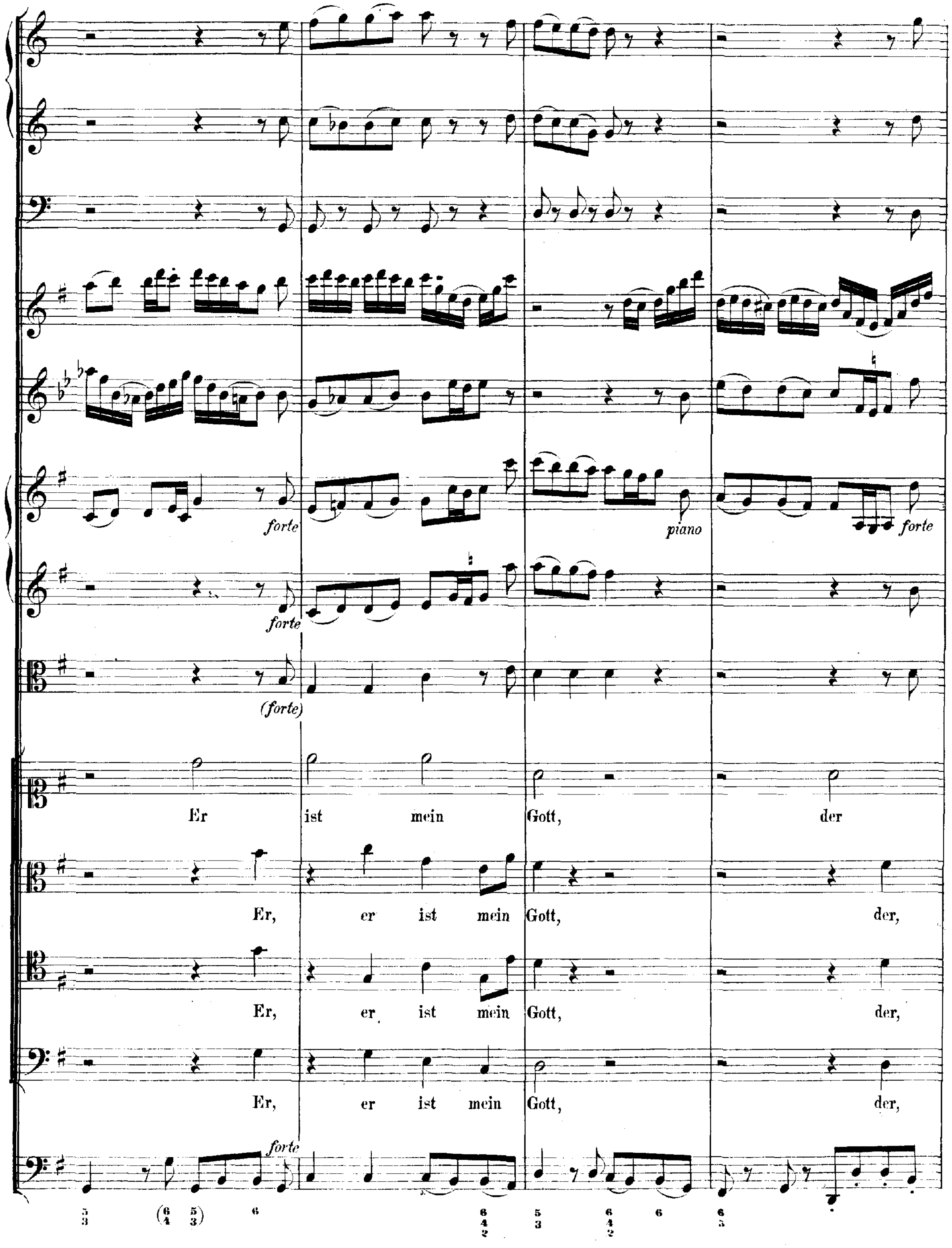

forte
piano
er fängt mei - - ne Sa - - - - chen an,
wie er fängt mei - ne Sa - - chen an,
wie er fängt mei - ne Sa - - chen an,
wie er fängt mei - ne Sa - chen an,
forte

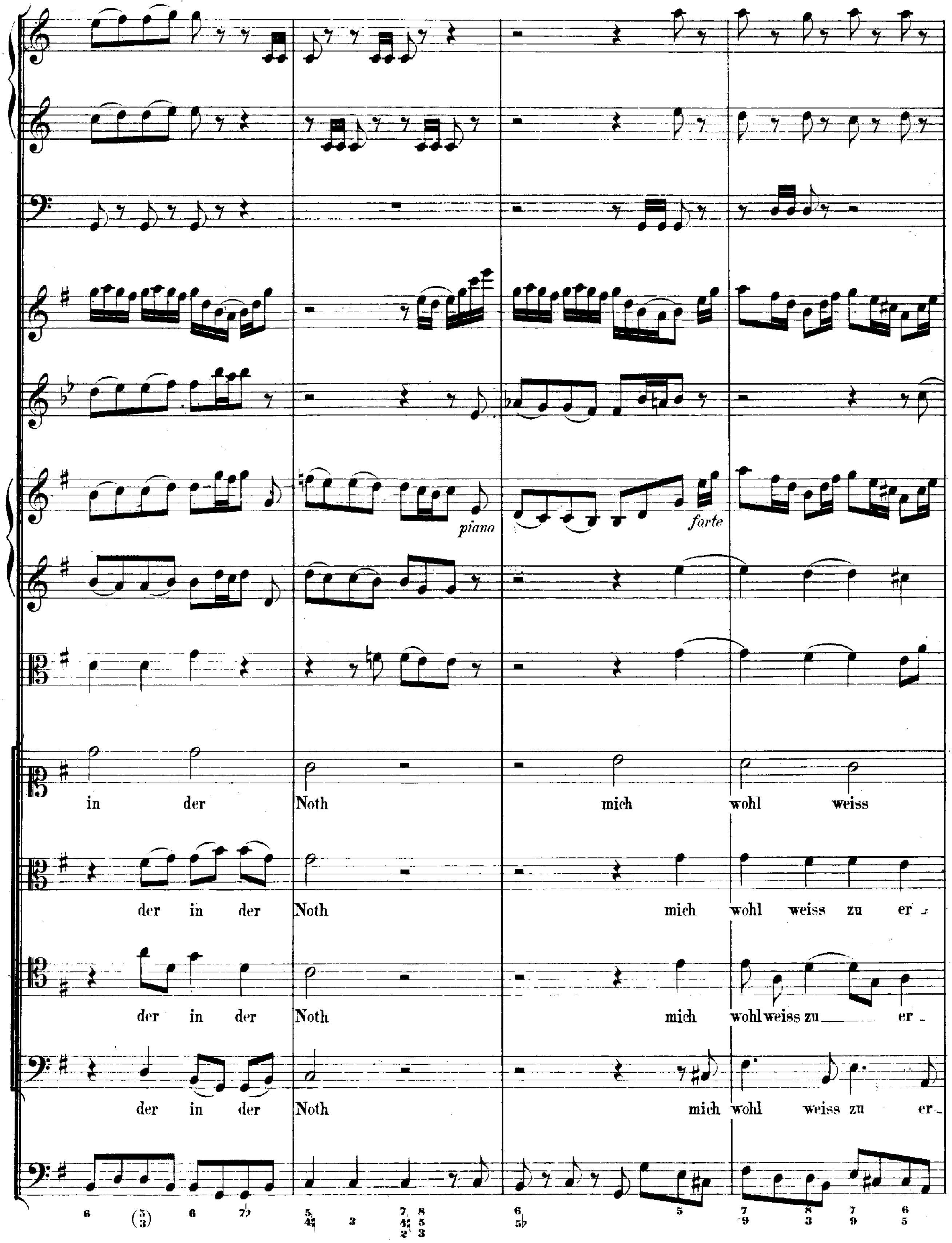

forte
piano
forte

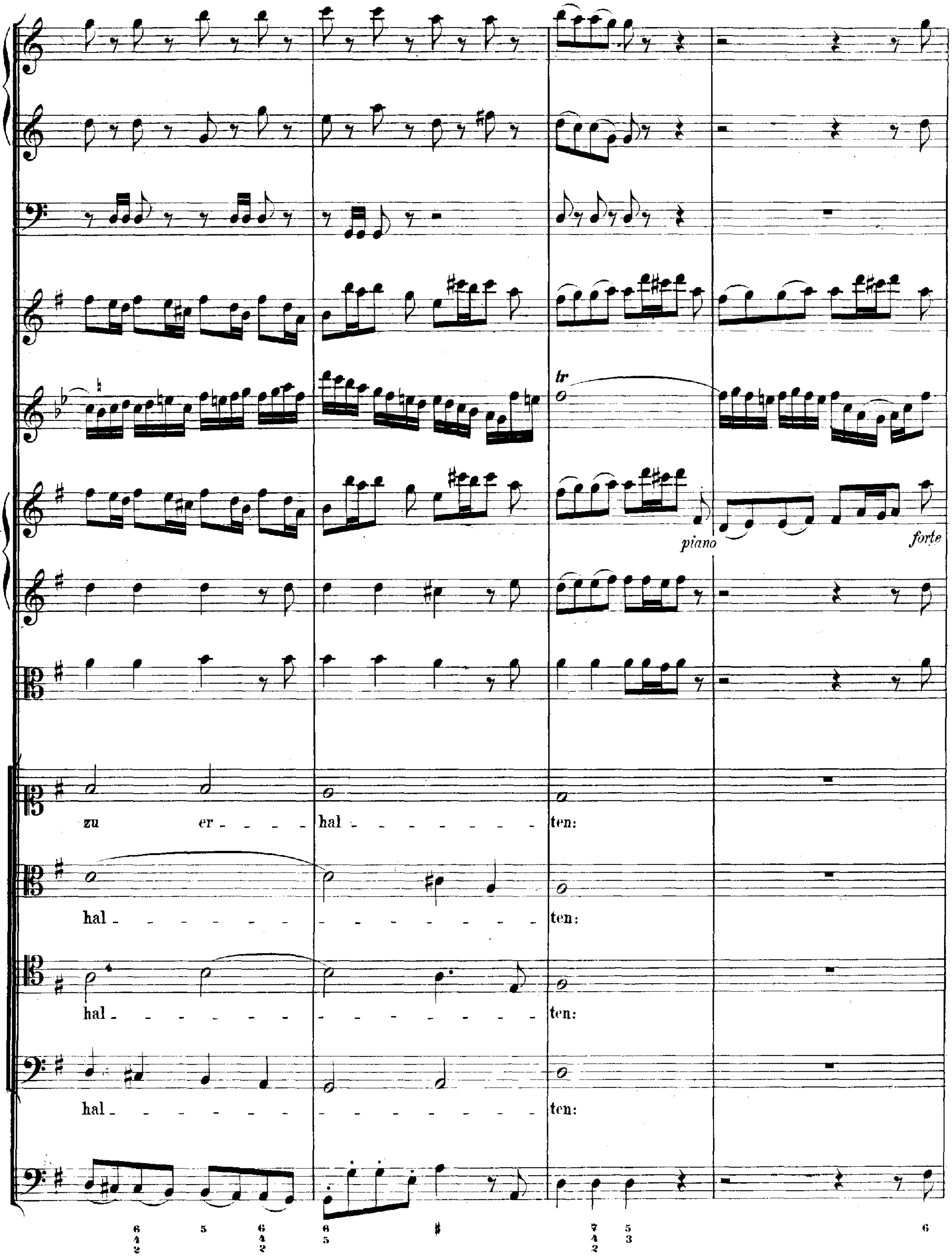

will
will
will
will

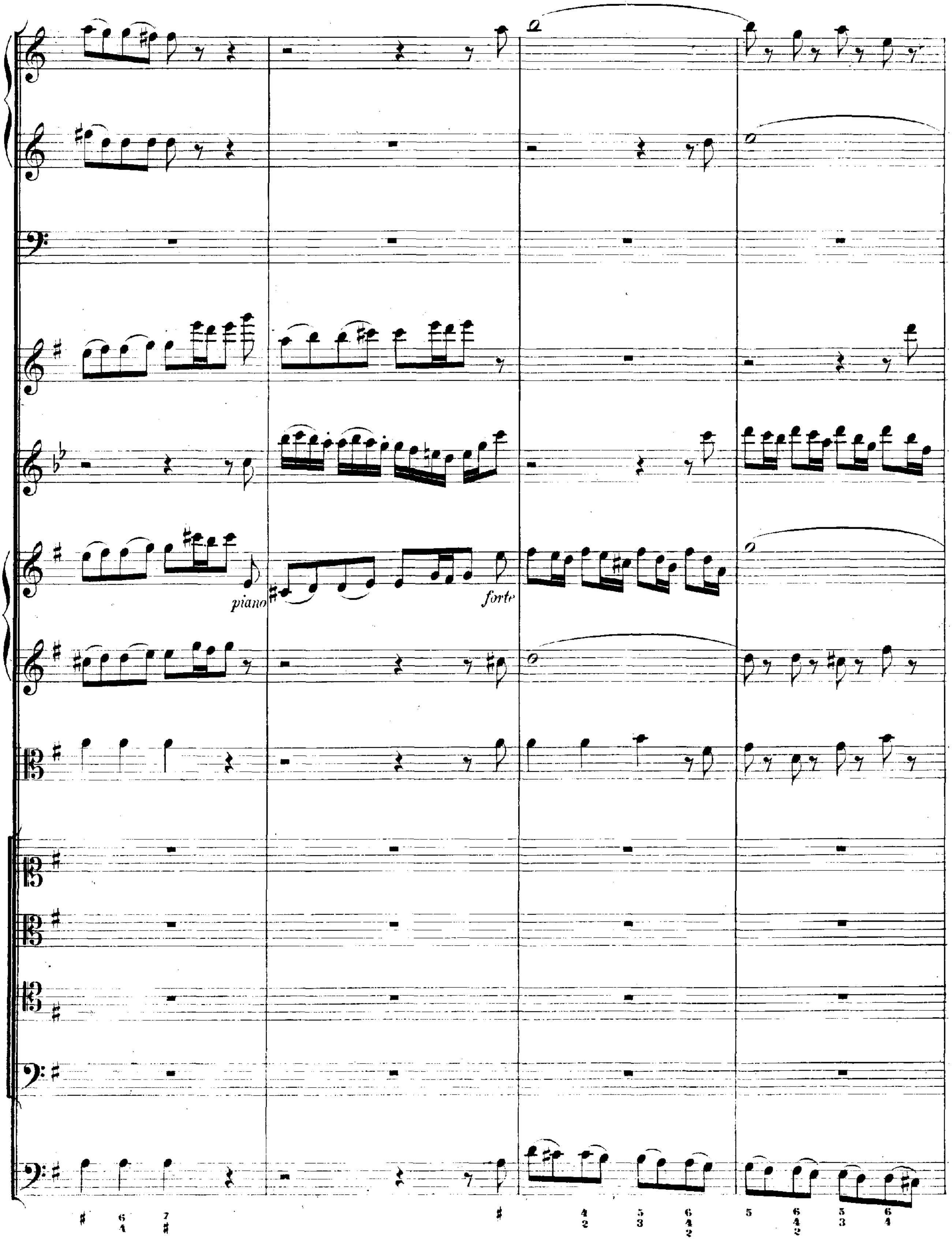

tr
piano
piano
piano
ich ihm hal - - ten stil - - - - - - - le.
— ich ihm hal - - - - - - - - - - ten stil - - - le.
— ich ihm hal - - - ten stil - - - - - - - le.
ich ihm hal - - ten stil - - - le, ihm hal - - ten stil - - - - le.

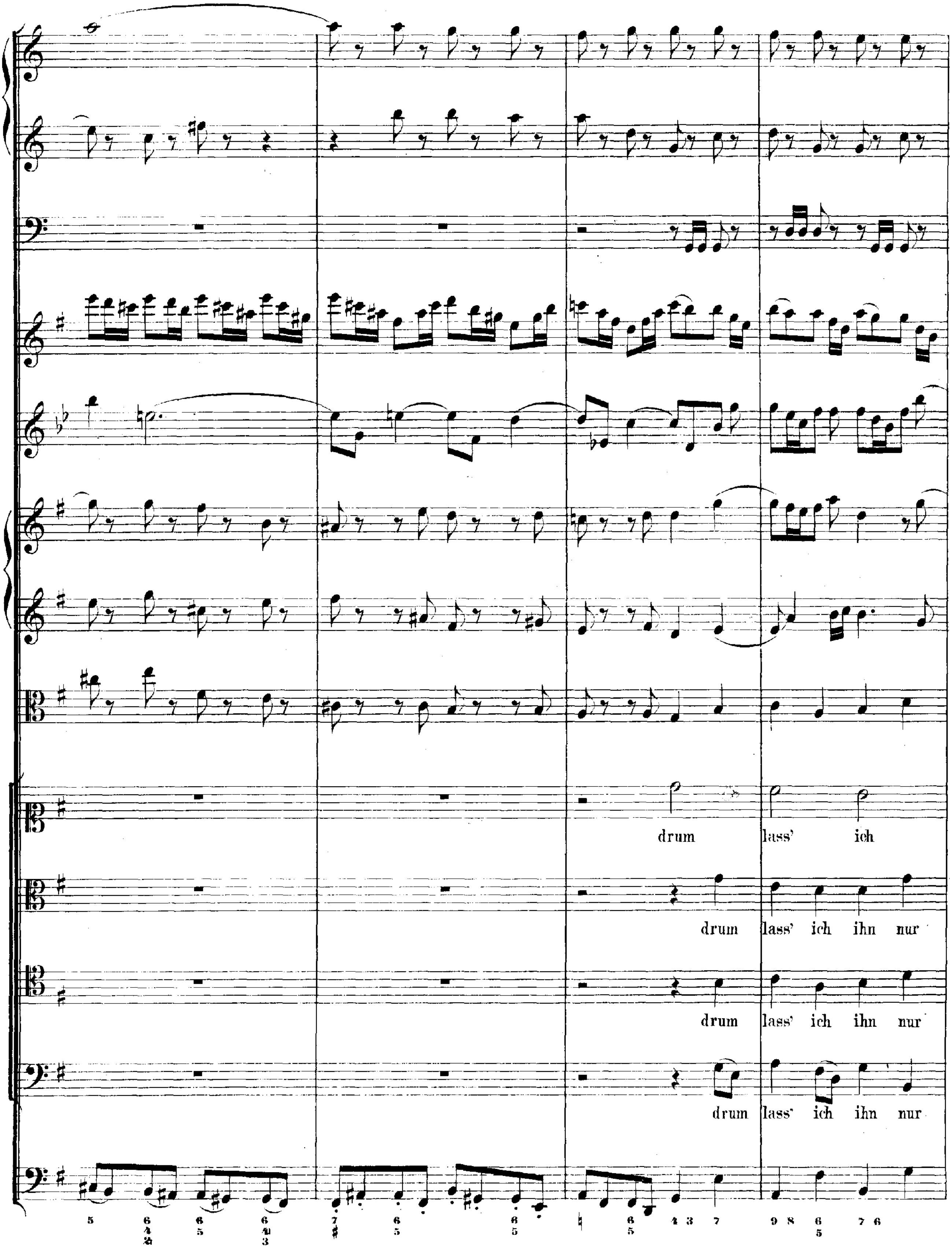

tr
piano

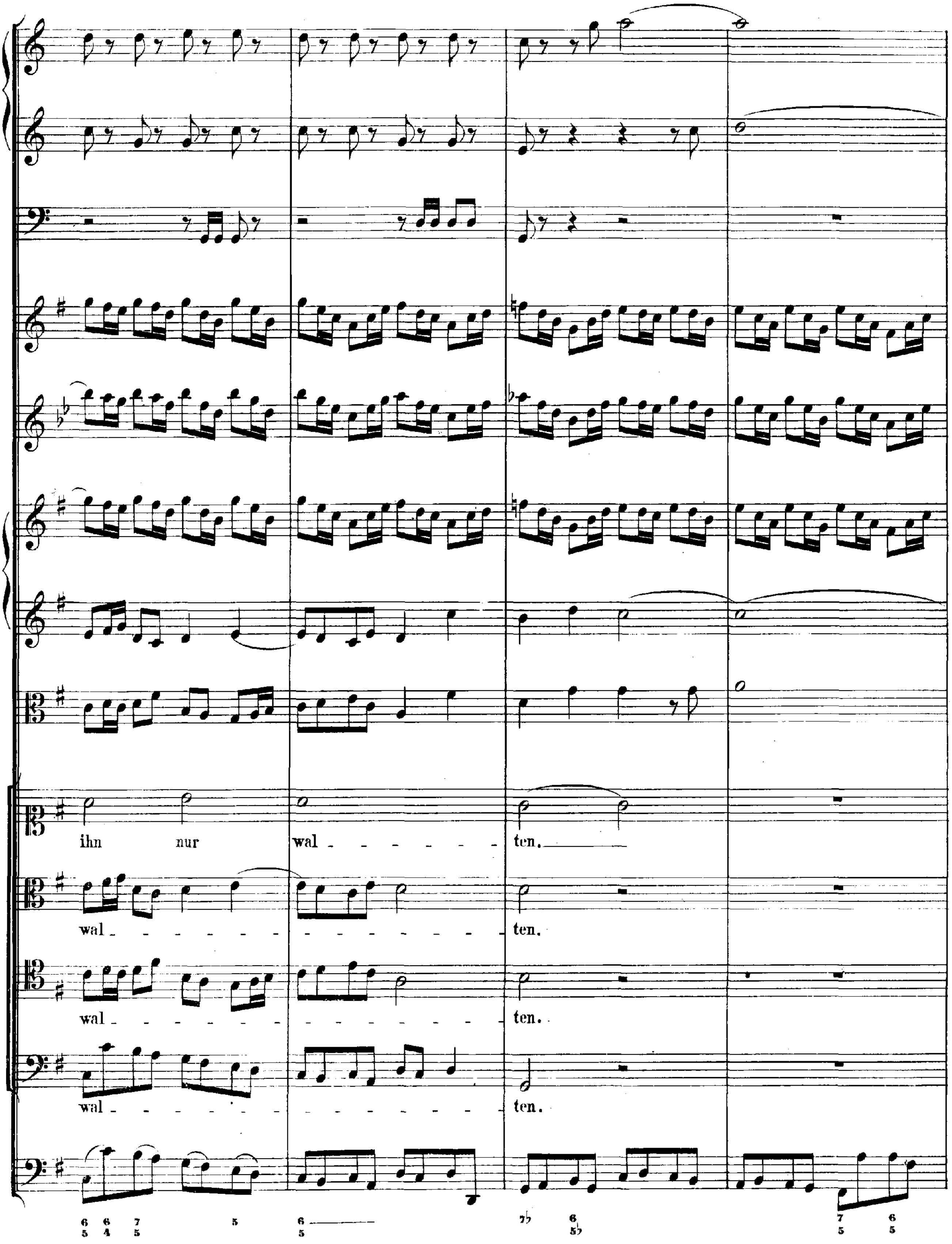

forte
piano
forte
forte
(forte)
Er ist mein Gott, der
Er, er ist mein Gott, der,
Er, er ist mein Gott, der,
Er, er ist mein Gott, der,
forte

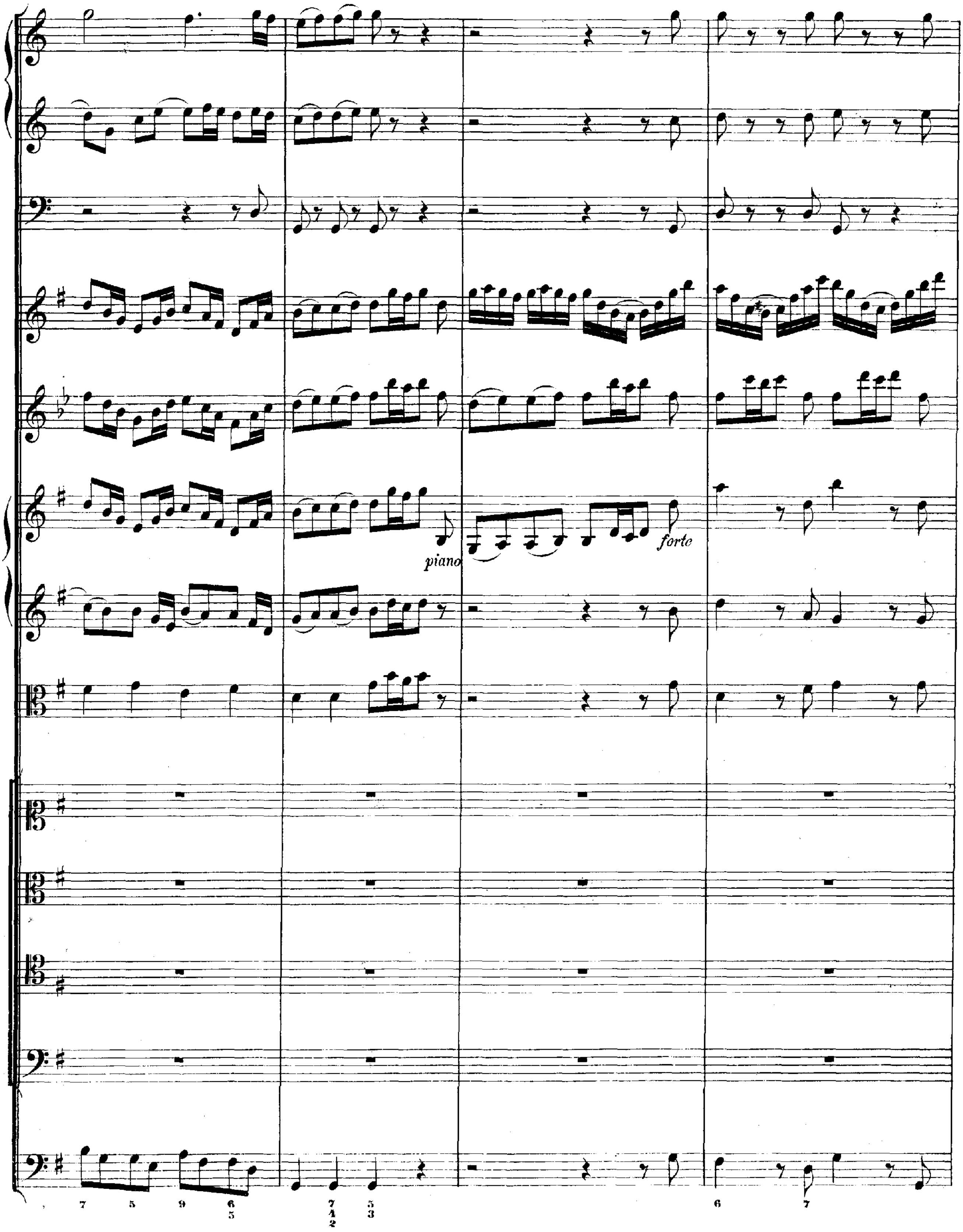

piano
forte
in der Noth mich wohl weiss
der in der Noth mich wohl weiss zu er-
der in der Noth mich wohl weiss zu er-
der in der Noth mich wohl weiss zu er-

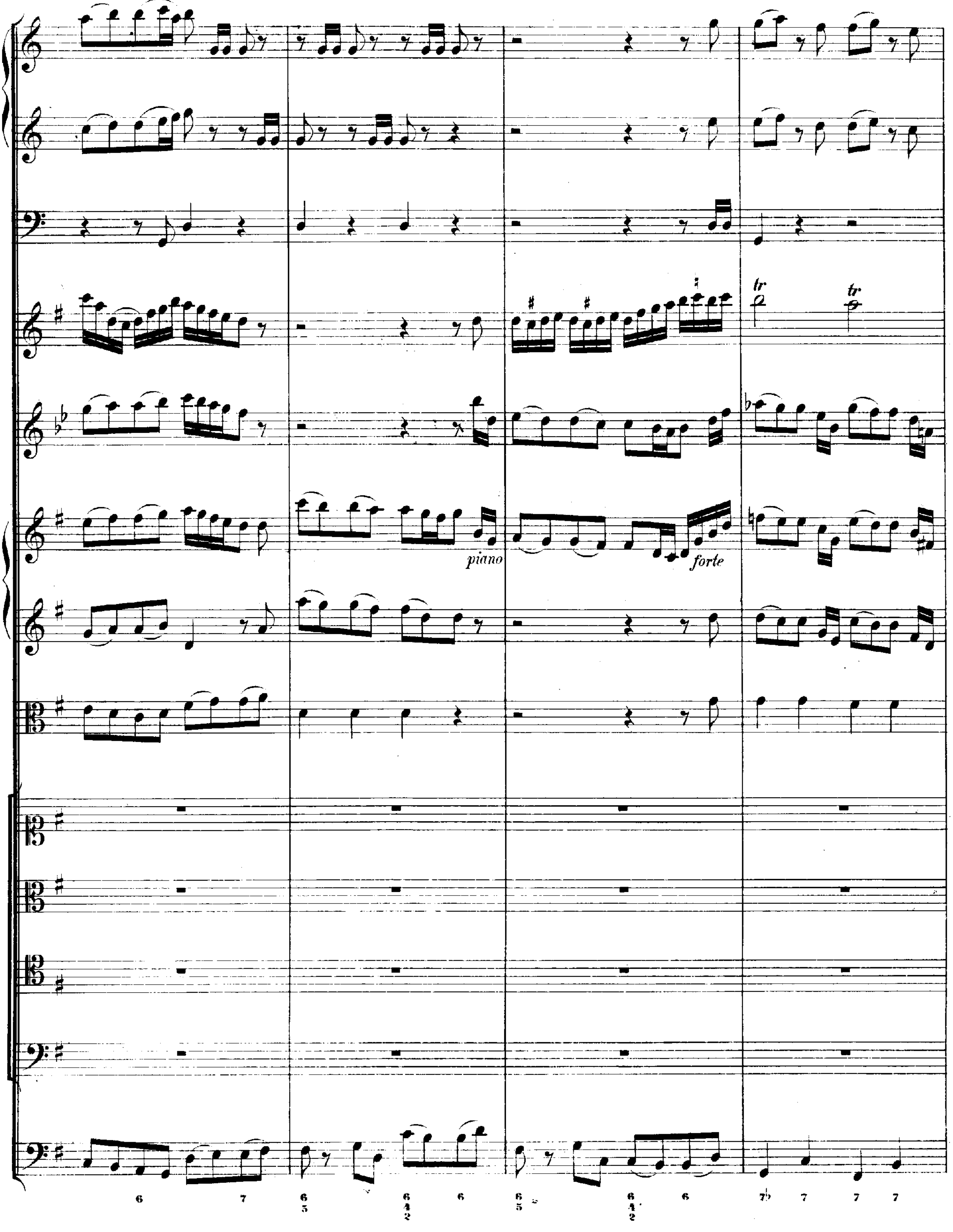

tr
piano
forte
zu er - - - - hal - - - - - - - - - ten:
hal - - - - - - - - - - - - - - - - - ten:
hal - - - - - - - - - - - - - - - - ten:
hal - - - - - - - - - - - - - - - - - ten:

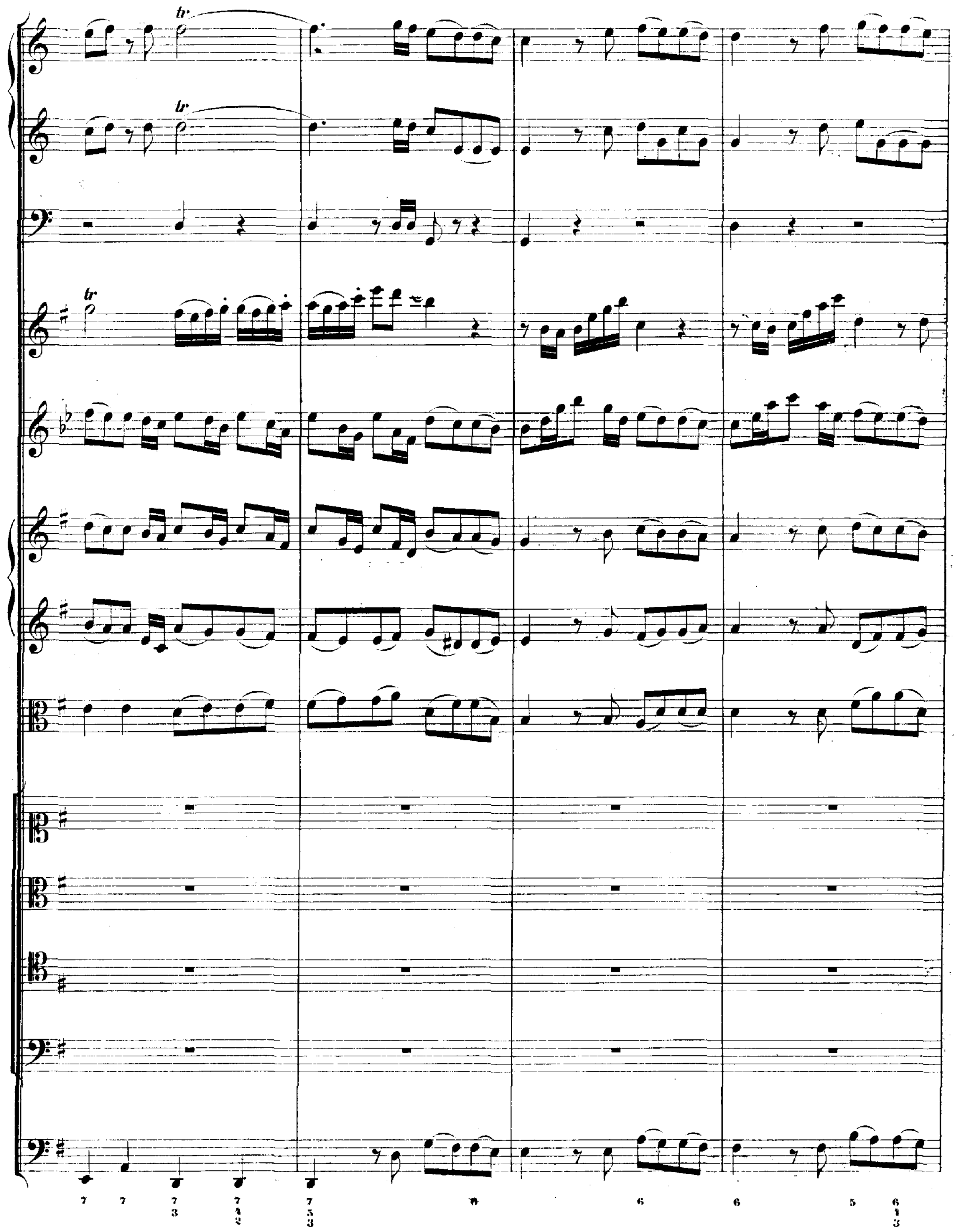

piano
forte

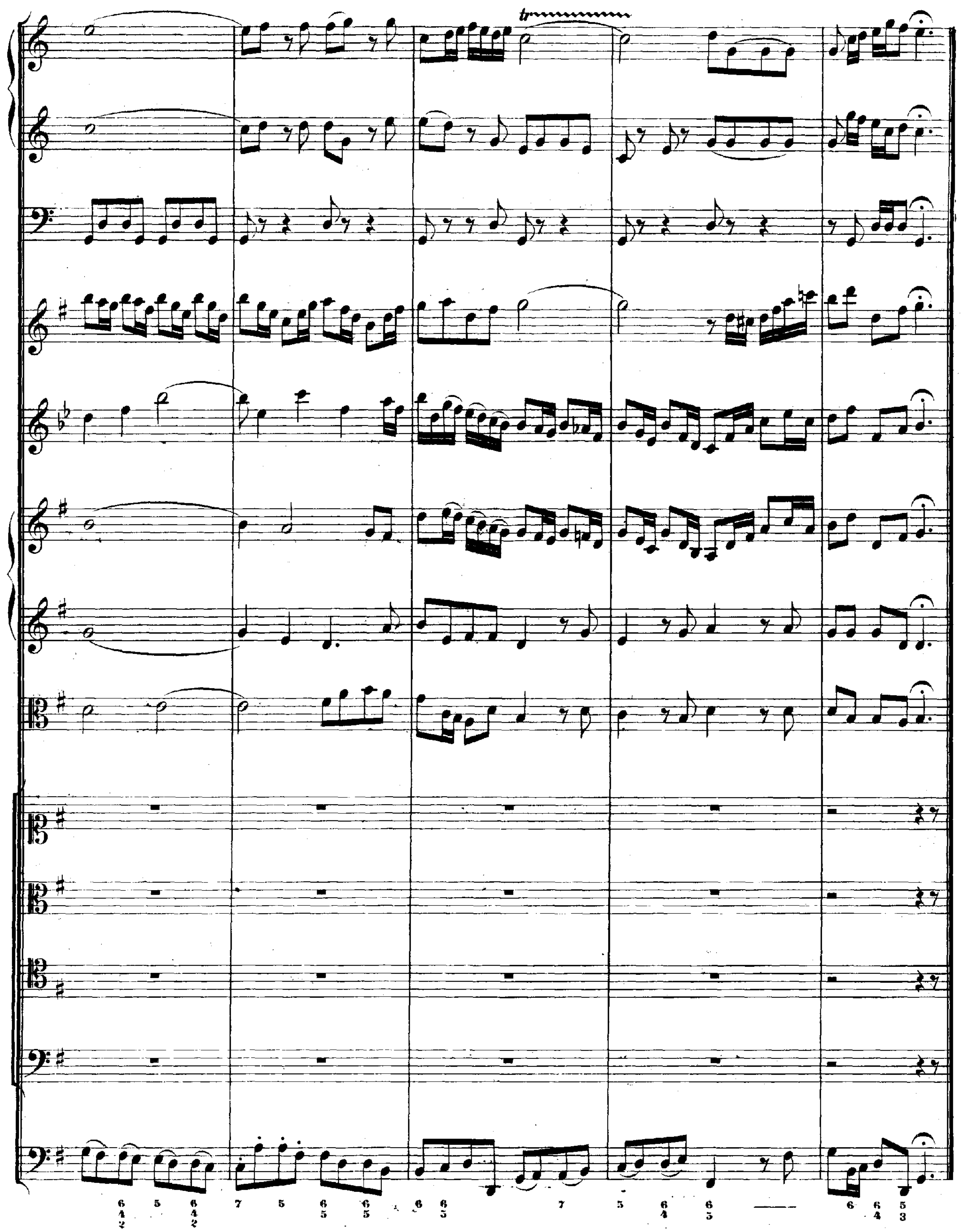

drum lass' ich
drum lass' ich ihn nur
drum lass' ich ihn nur
drum lass' ich ihn nur


ihn nur wal - ten.
wal - ten.
wal - ten.
wal - ten.

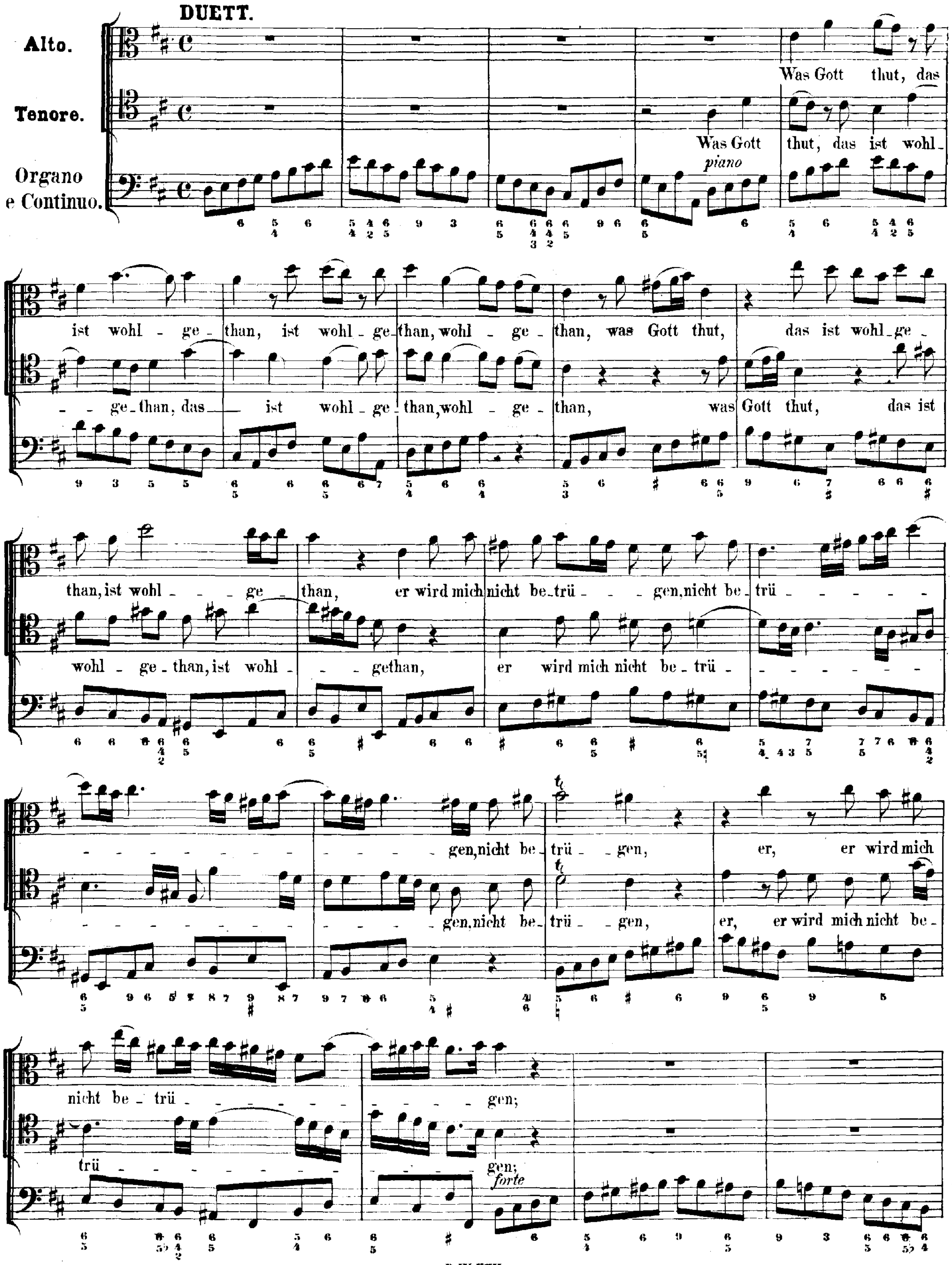

piano
forte

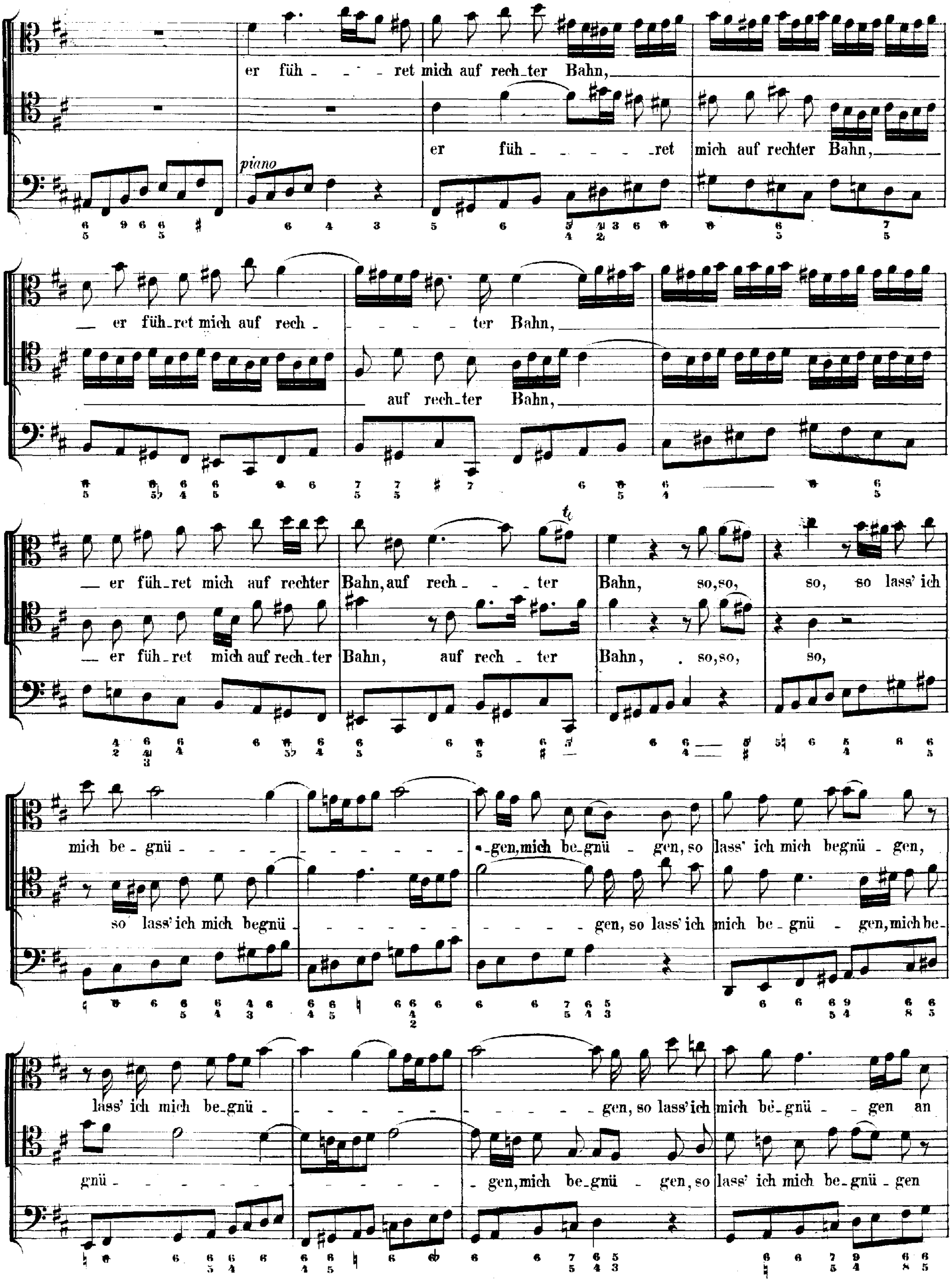

tr
tr
piano
forte

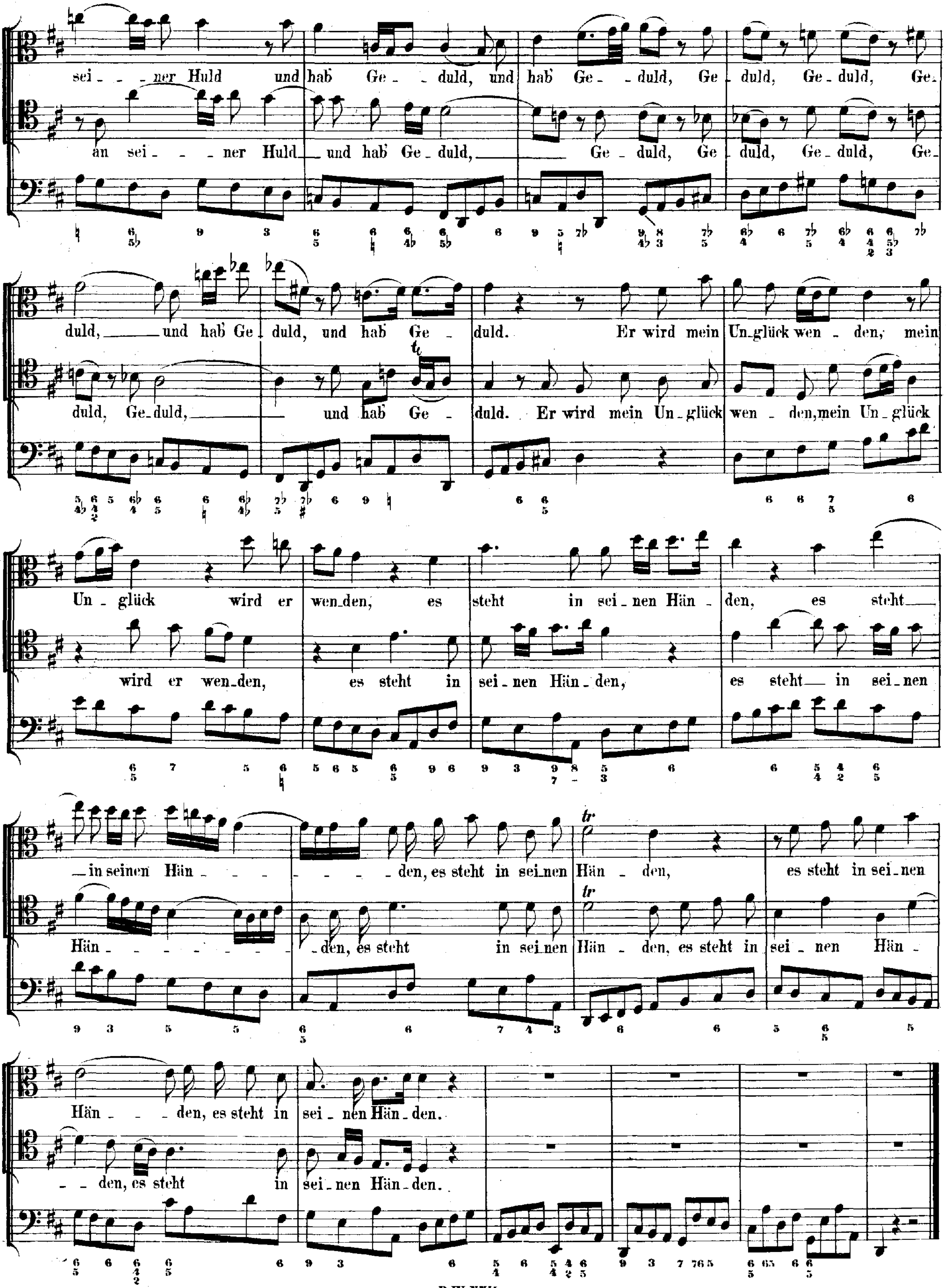

tr
tr
tr



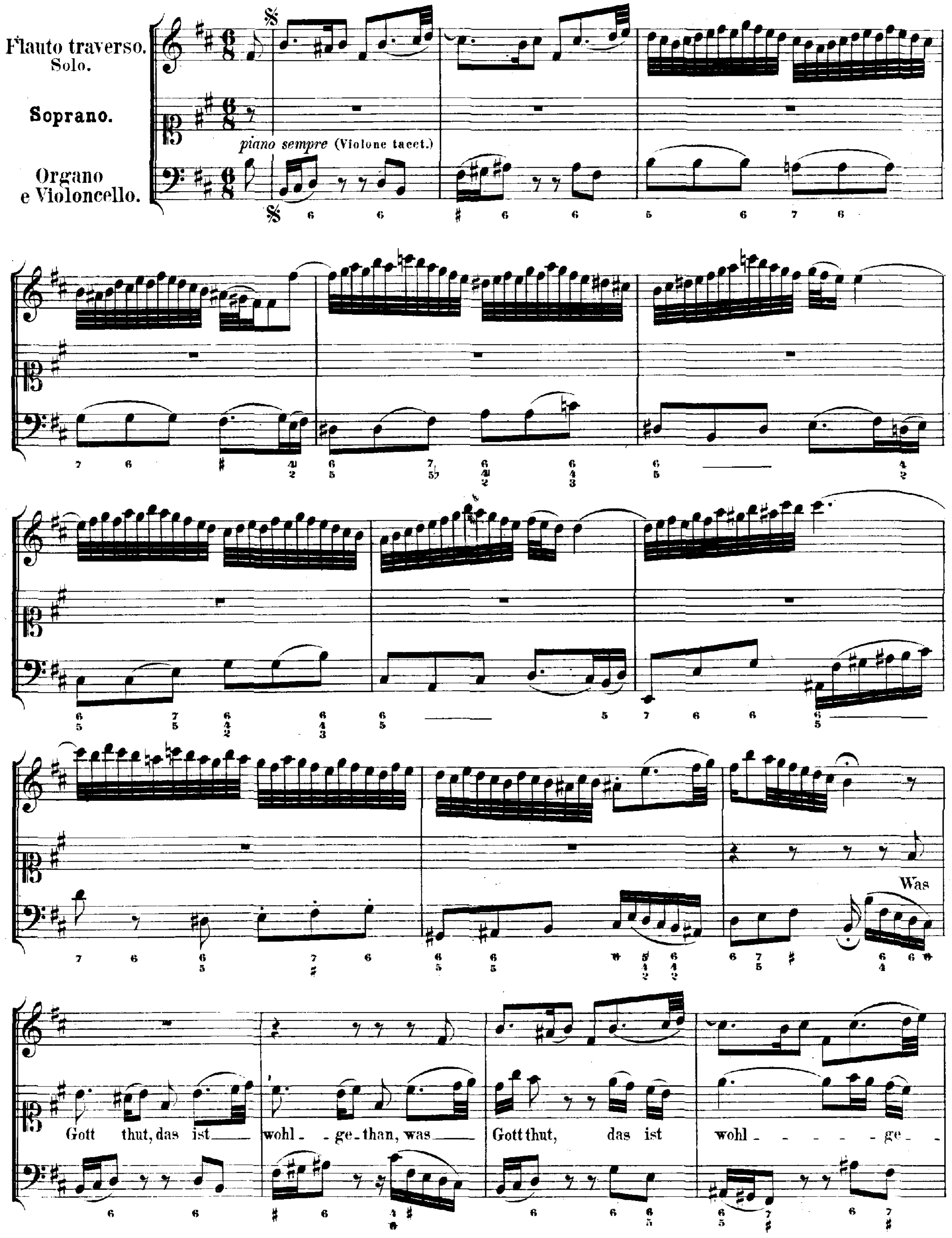
Vers 2.

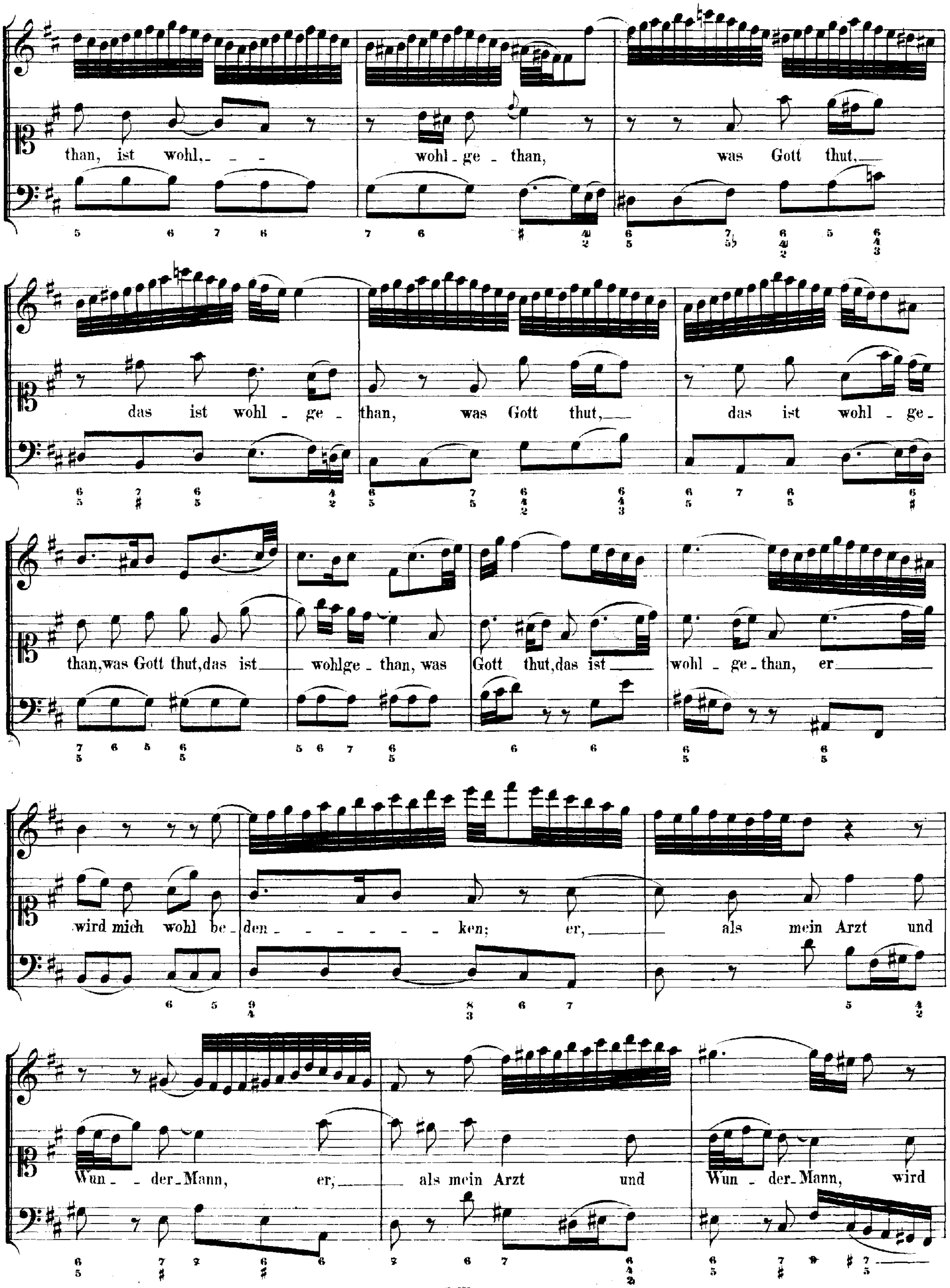

DUETT.
Alto.
Tenore.
Organo e Continuo.
Was Gott thut, das
Was Gott thut, das ist wohl-
piano
ist wohl - ge - than, ist wohl - ge - than, wohl - ge - than, was Gott thut, das ist wohl - ge -
- ge - than, das ist wohl - ge - than, wohl - ge - than, was Gott thut, das ist
than, ist wohl - ge - than, er wird mich nicht be - trü - gen, nicht be - trü
wohl - ge - than, ist wohl - gethan, er wird mich nicht be - trü
gen, nicht be - trü - gen, er, er wird mich
gen, nicht be - trü - gen, er, er wird mich nicht be -
nicht be - trü - gen;
trü - gen;
forte

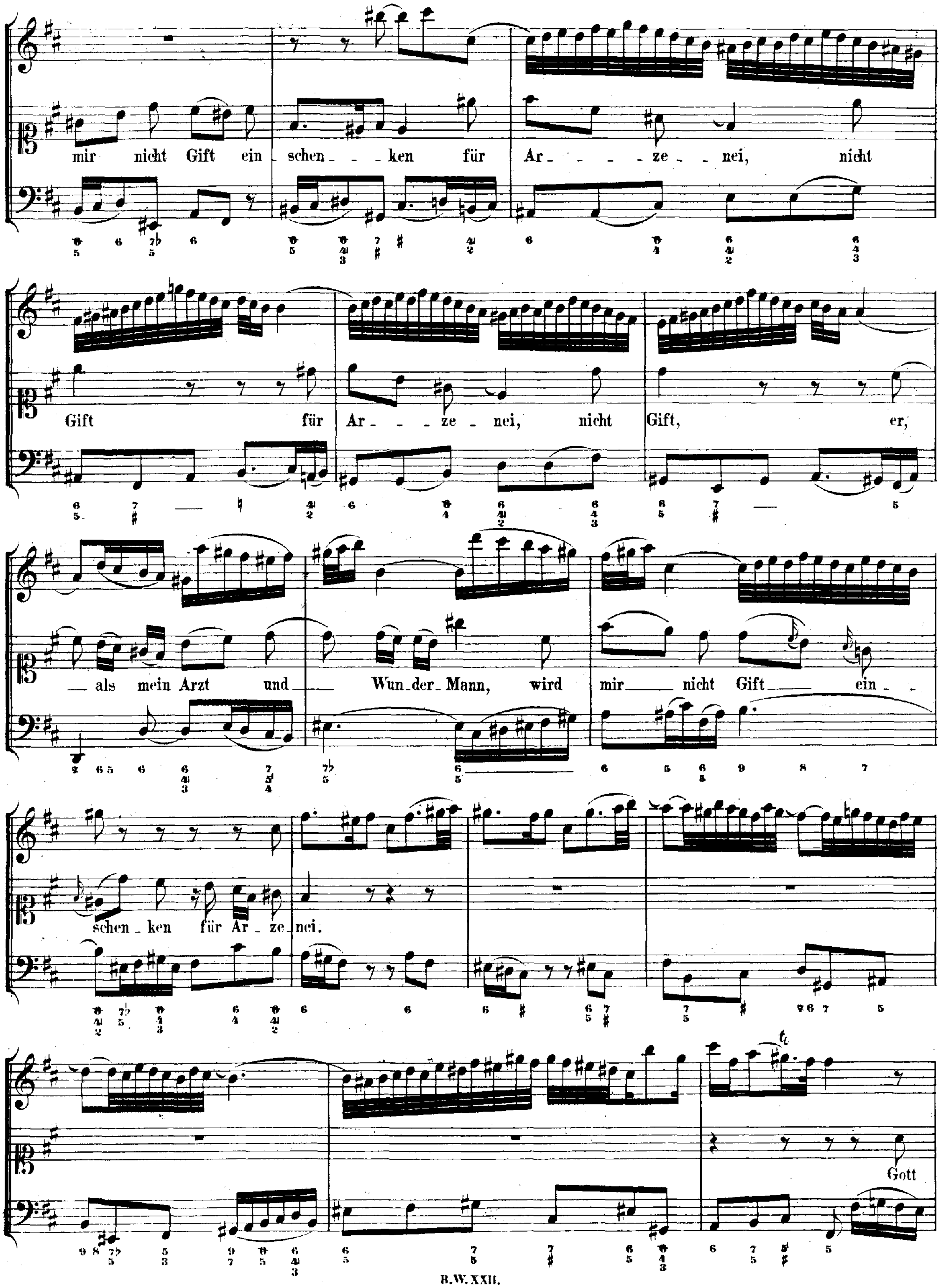

er füh - - - ret mich auf rech_ter Bahn,
er füh - - - - - ret mich auf rechter Bahn,
piano
er füh_ret mich auf rech - - - - - ter Bahn,
auf rech_ter Bahn,
er füh_ret mich auf rechter Bahn, auf rech - - ter Bahn, so, so, so, so lass' ich
er füh_ret mich auf rech_ter Bahn, auf rech - ter Bahn, so, so, so,
mich be - gnü - - - - - - - - - - - - gen, mich be_gnü - gen, so lass' ich mich begnü - gen,
so lass' ich mich begnü - - - - - - - - - - - - - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen, mich be-
lass' ich mich be_gnü - - - - - - - - - - - - gen, so lass' ich mich be_gnü - - gen an
gnü - - - - - - - - - - - - - gen, mich be_gnü - gen, so lass' ich mich be_gnü _ gen

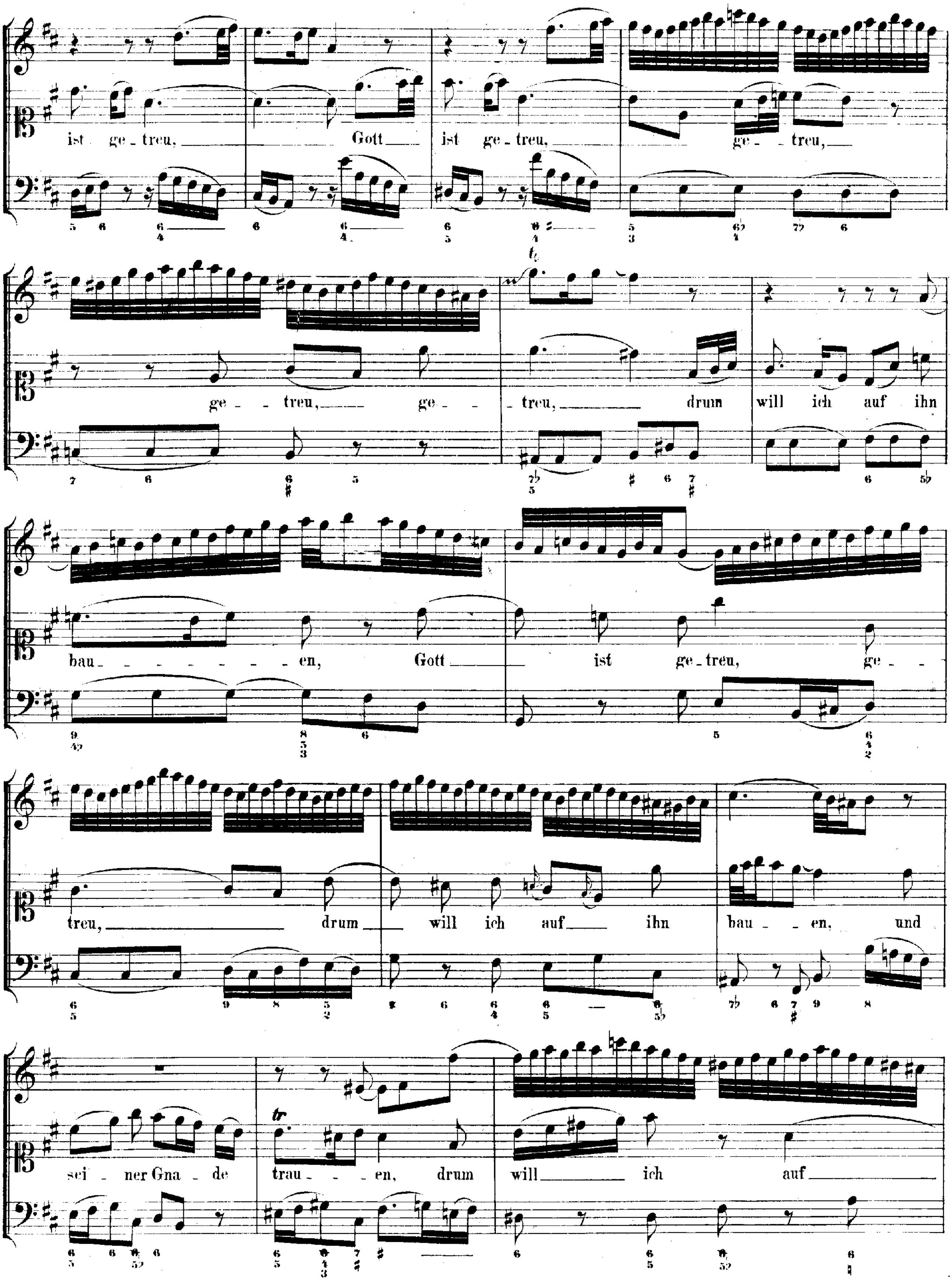

sei_ _ _ ner Huld und hab Ge_ _ duld, und hab Ge_ _ duld, Ge _ duld, Ge_duld, Ge_
an sei_ _ _ ner Huld _ und hab Ge_duld, _ Ge_ duld, Ge _ duld, Ge_duld, Ge_
duld, und hab Ge _ duld, und hab Ge _ duld. Er wird mein Un_glück wen _ den, mein
duld, Ge_duld, _ und hab Ge _ duld. Er wird mein Un_glück wen _ den, mein Un_glück
Un _ glück wird er wen_den, es steht in sei_nen Hän _ den, es steht
wird er wen_den, es steht in sei_nen Hän_den, es steht in sei_nen
_ in seinen Hän _ _ _ _ _ _ _ den, es steht in sei_nen Hän _ den, es steht in sei_nen
Hän _ _ _ _ _ _ _ _ den, es steht in sei_nen Hän _ den, es steht in sei _ nen Hän _
Hän _ _ den, es steht in sei_nen Hän_den.
_ _ den, es steht in sei_nen Hän_den.

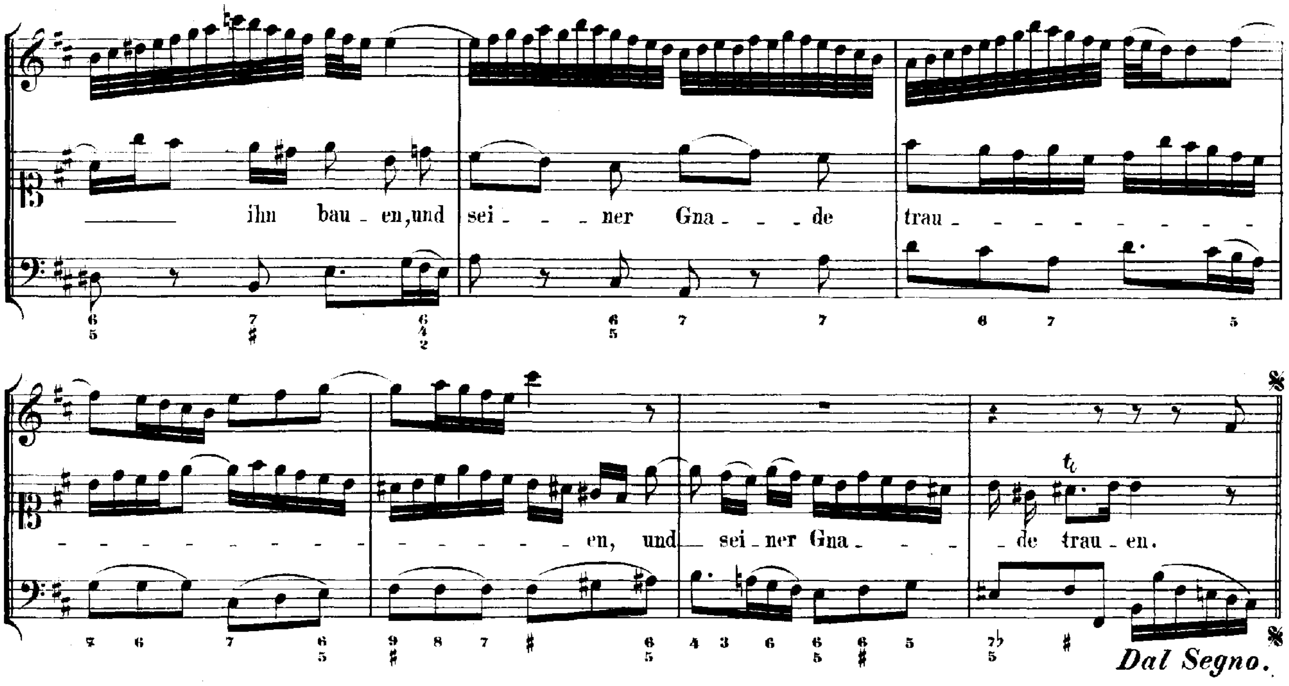
Vers 3.


Flauto traverso.
Solo.
Soprano.
Organo e Violoncello.
piano sempre (Violone tacet.)
Was
Gott thut, das ist wohl - ge - than, was
Gott thut, das ist wohl - - - - ge -

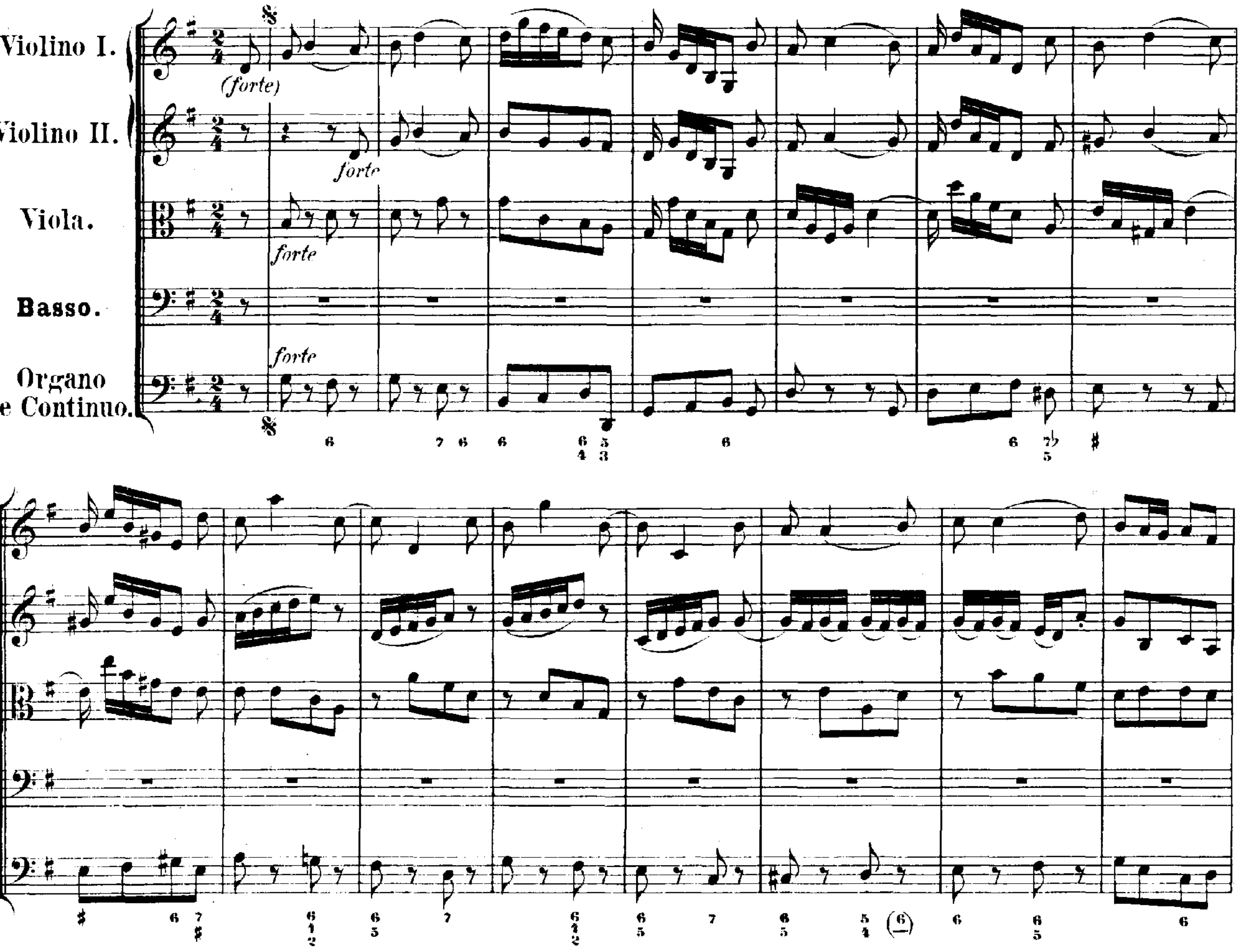

than, ist wohl, - - wohl - ge - than, was Gott thut, -
das ist wohl - ge - than, was Gott thut, - das ist wohl - ge -
than, was Gott thut, das ist - wohl ge - than, was Gott thut, das ist - wohl - ge - than, er -
wird mich wohl be - den - - - - - - ken; er, - als mein Arzt und
Wun - der - Mann, er, - als mein Arzt und Wun - der - Mann, wird

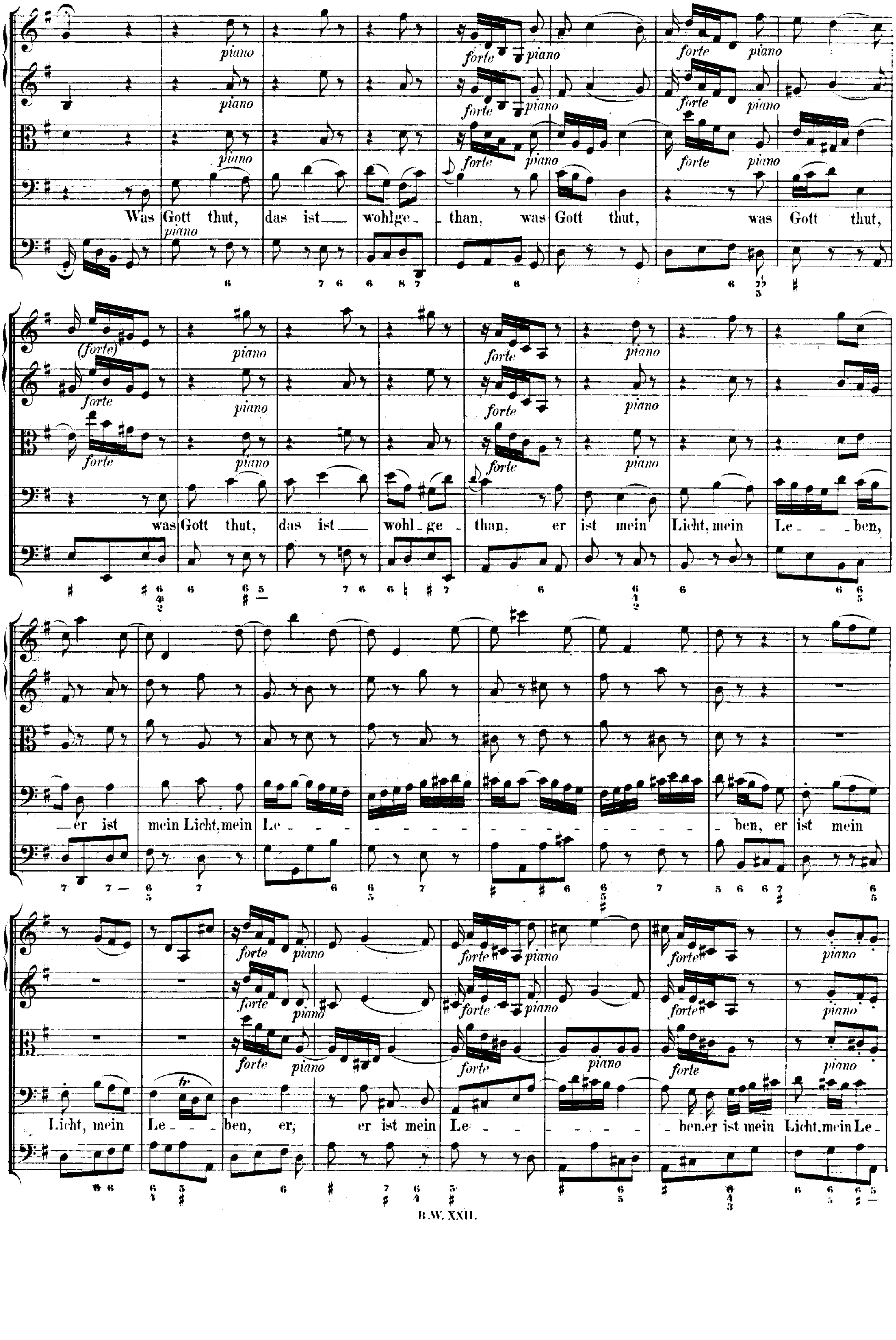

mir nicht Gift ein schen - - - ken für Ar - - - - - ze - - nei, nicht
Gift für Ar - - ze - nei, nicht Gift, er,
als mein Arzt und Wun - der - Mann, wird mir nicht Gift ein -
schen - ken für Ar - ze - nei.
Gott

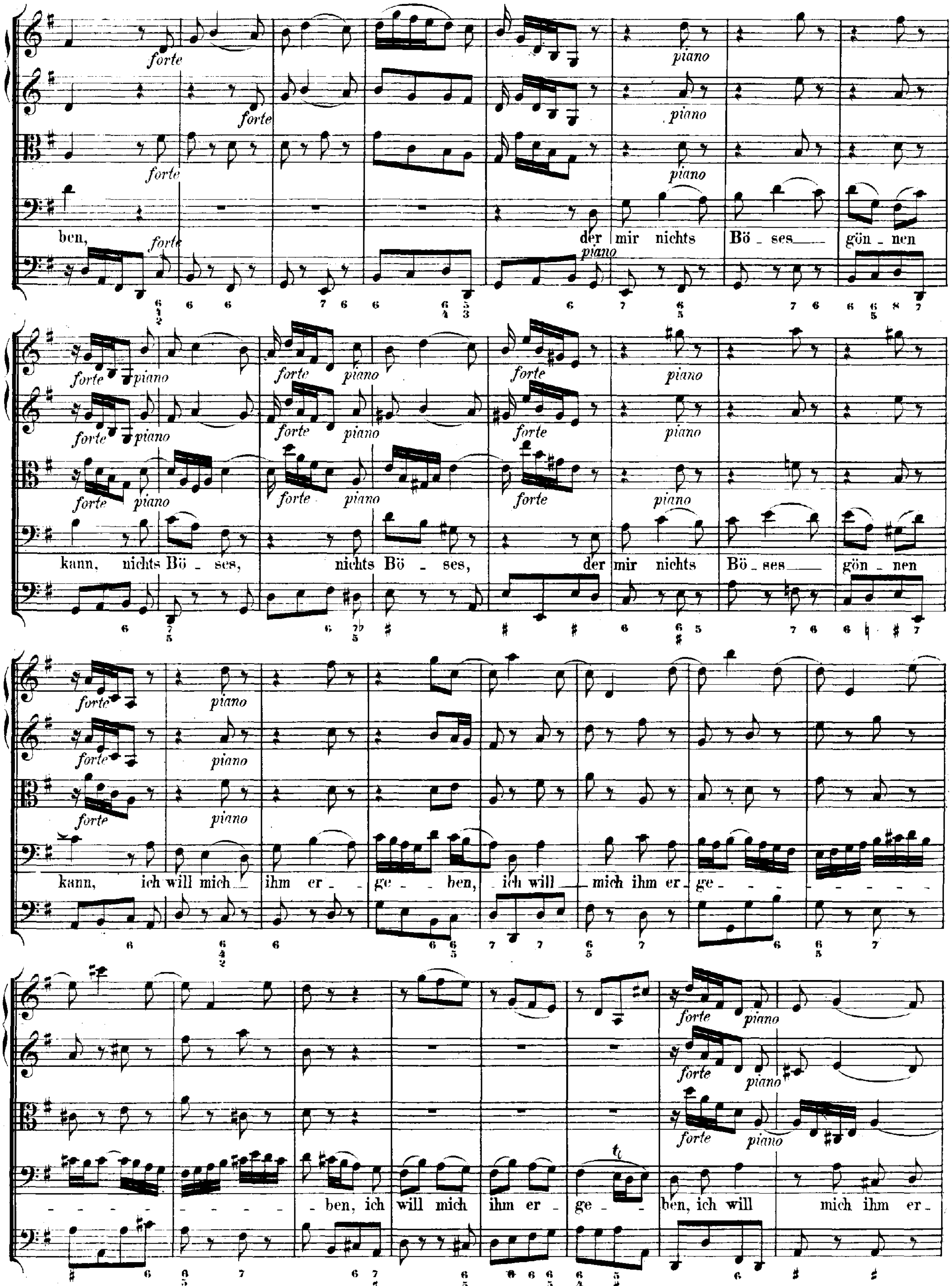

ist ge - treu, Gott ist ge - treu, ge - treu,
ge - - treu, ge - - treu, drum will ich auf ihn
bau - - - - - - - - en, Gott ist ge - treu, ge -
treu, drum will ich auf ihn bau - - en, und
sei - ner Gna - de trau - - en, drum will ich auf

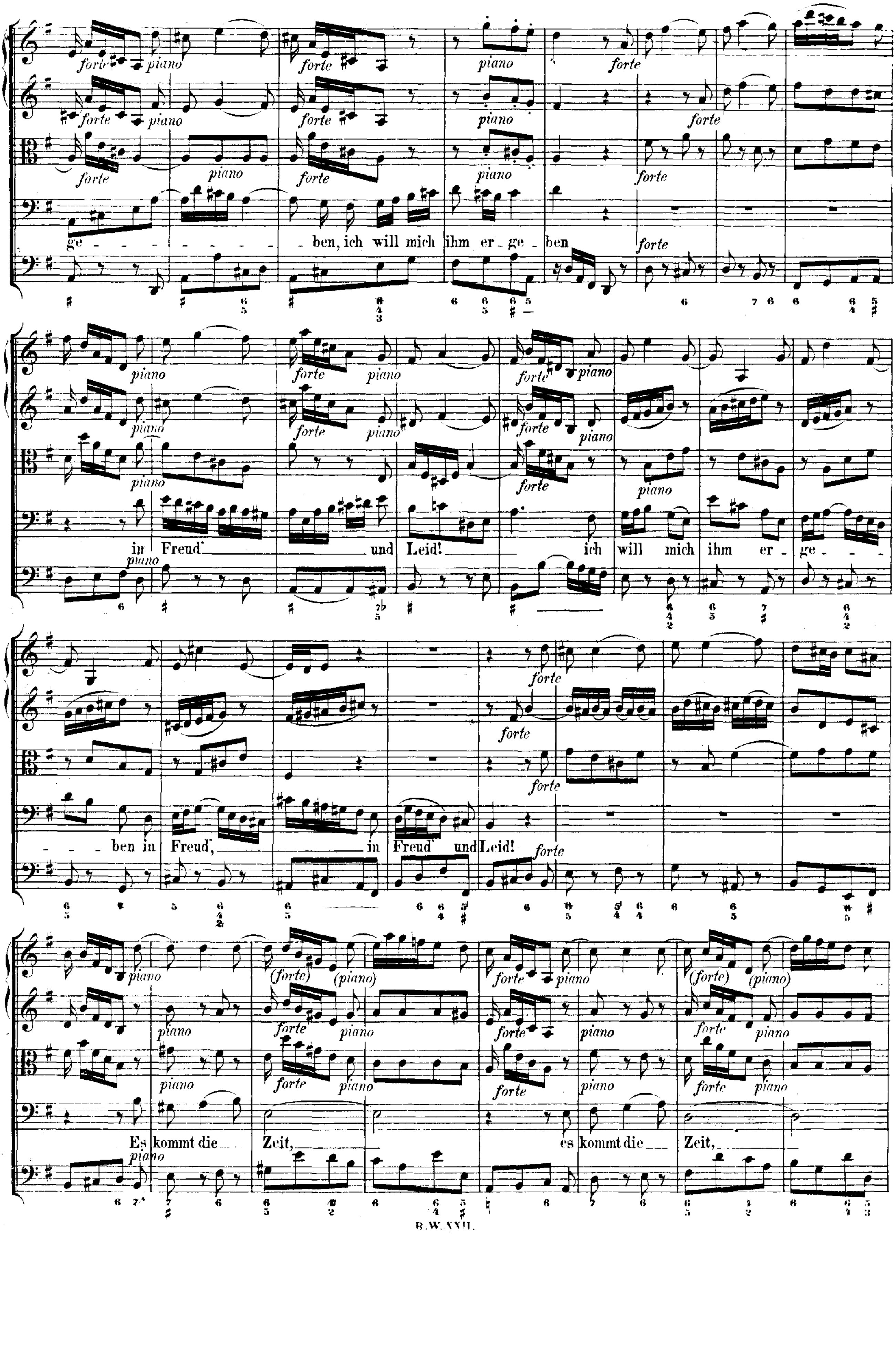

ihn bau_en,und sei_ _ _ner Gna_ _ _de
trau_ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _en, und sei_ner Gna_ _ _ _de trau_en.
Dal Segno.

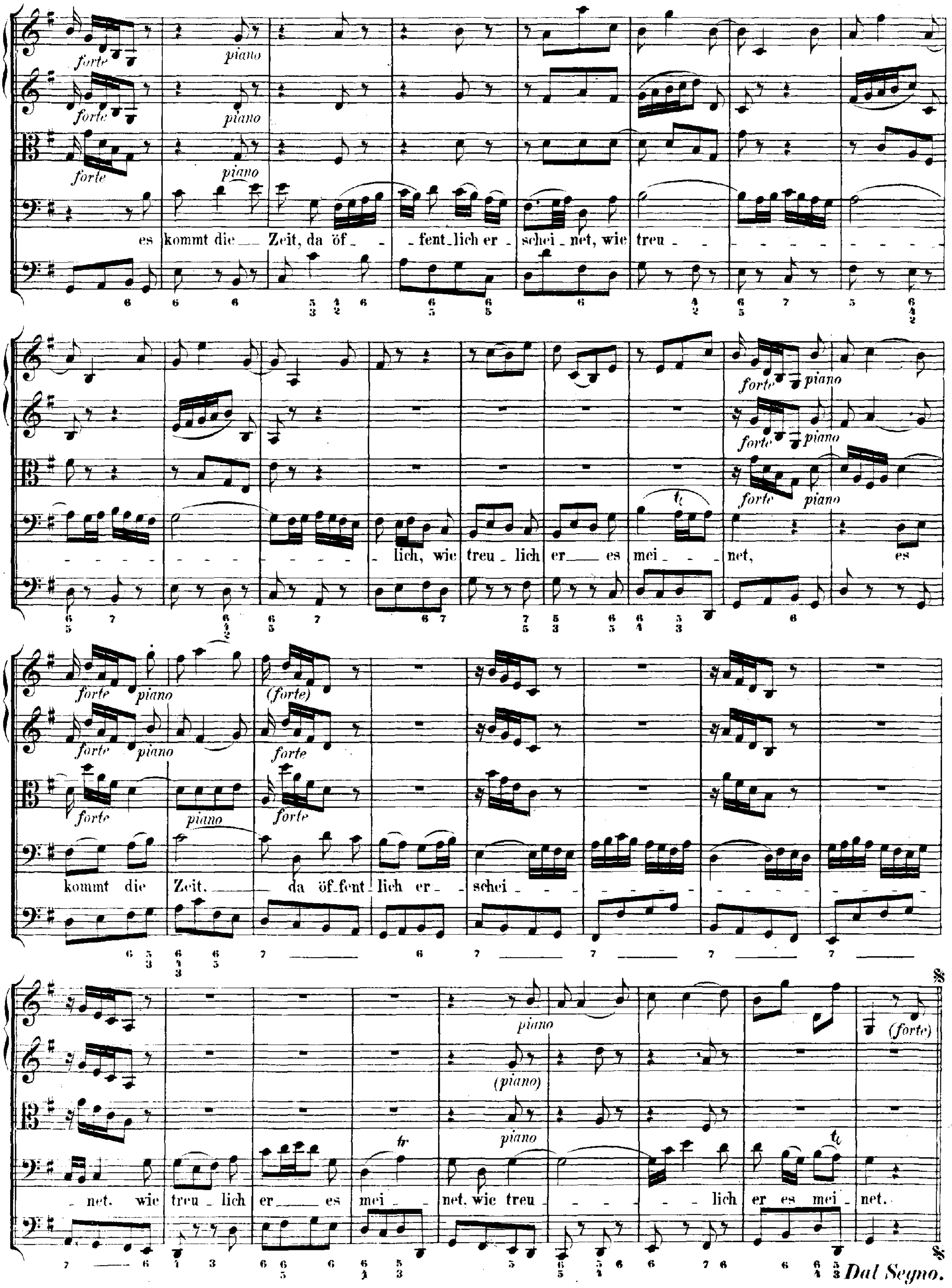
Vers 4.


Violino I.
(forte)
Violino II.
forte
Viola.
forte
Basso.
forte
Organo
e Continuo.

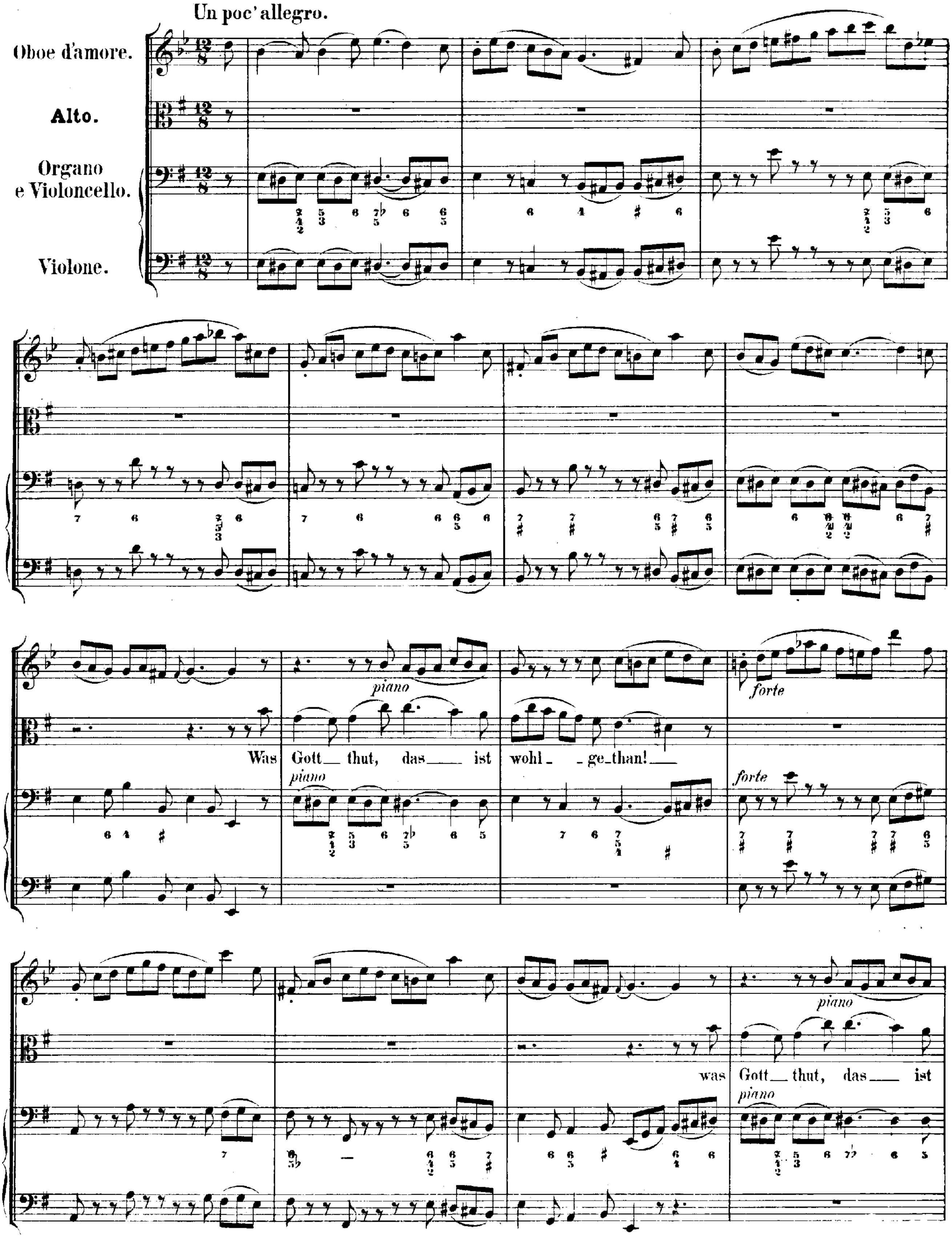

Was Gott thut, das ist wohlge- than, was Gott thut, was Gott thut,
was Gott thut, das ist wohl-ge - than, er ist mein Licht, mein Le - - ben,
er ist mein Licht, mein Le - - ben, er ist mein
Licht, mein Le - - ben, er, er ist mein Le - - ben, er ist mein Licht, mein Le -
piano
forte
(forte)

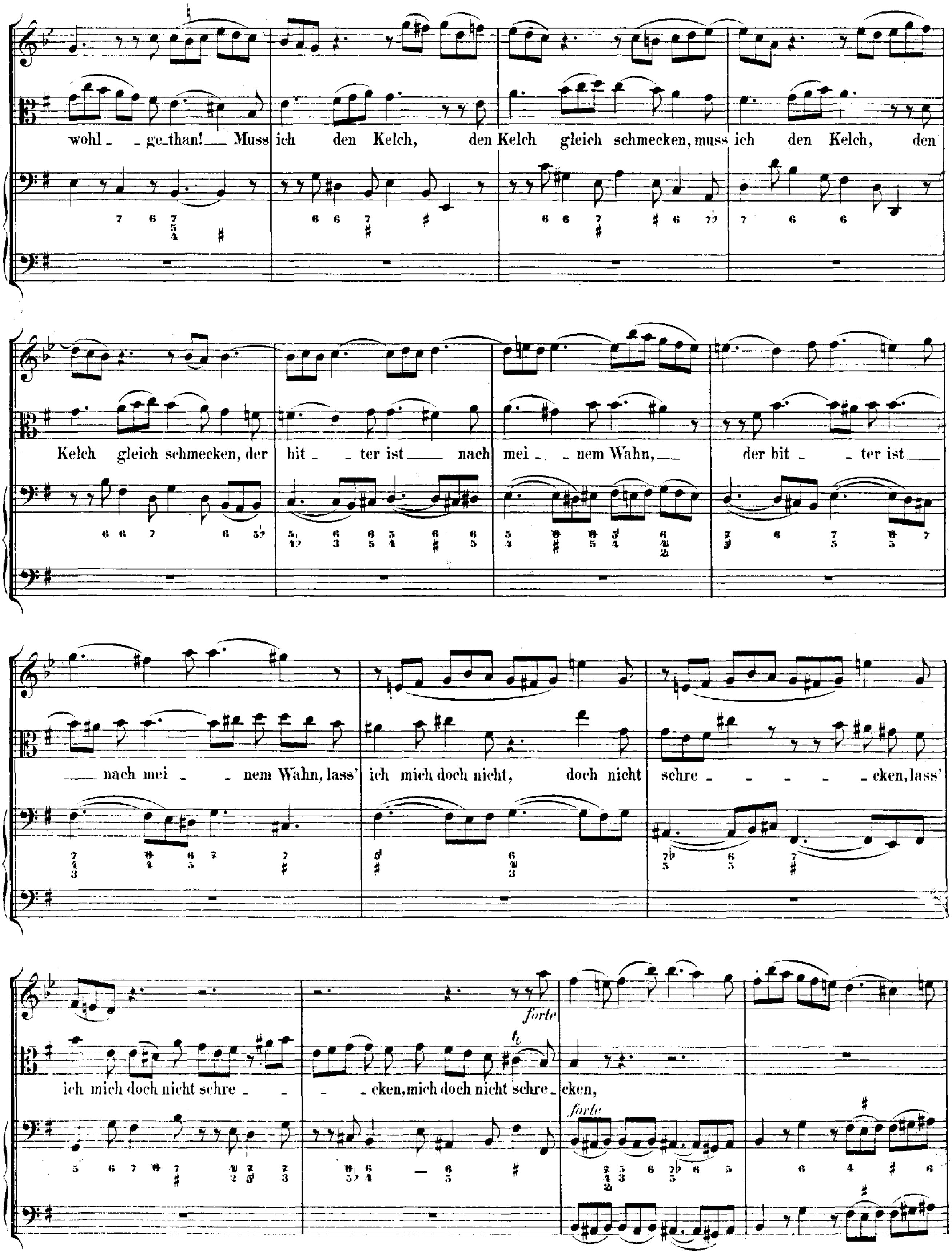

ben, der mir nichts Bö - ses gön - nen
kann, nichts Bö - ses, nichts Bö - ses, der mir nichts Bö - ses gön - nen
kann, ich will mich ihm er - ge - ben, ich will mich ihm er - ge -
ben, ich will mich ihm er - ge - ben, ich will mich ihm er -

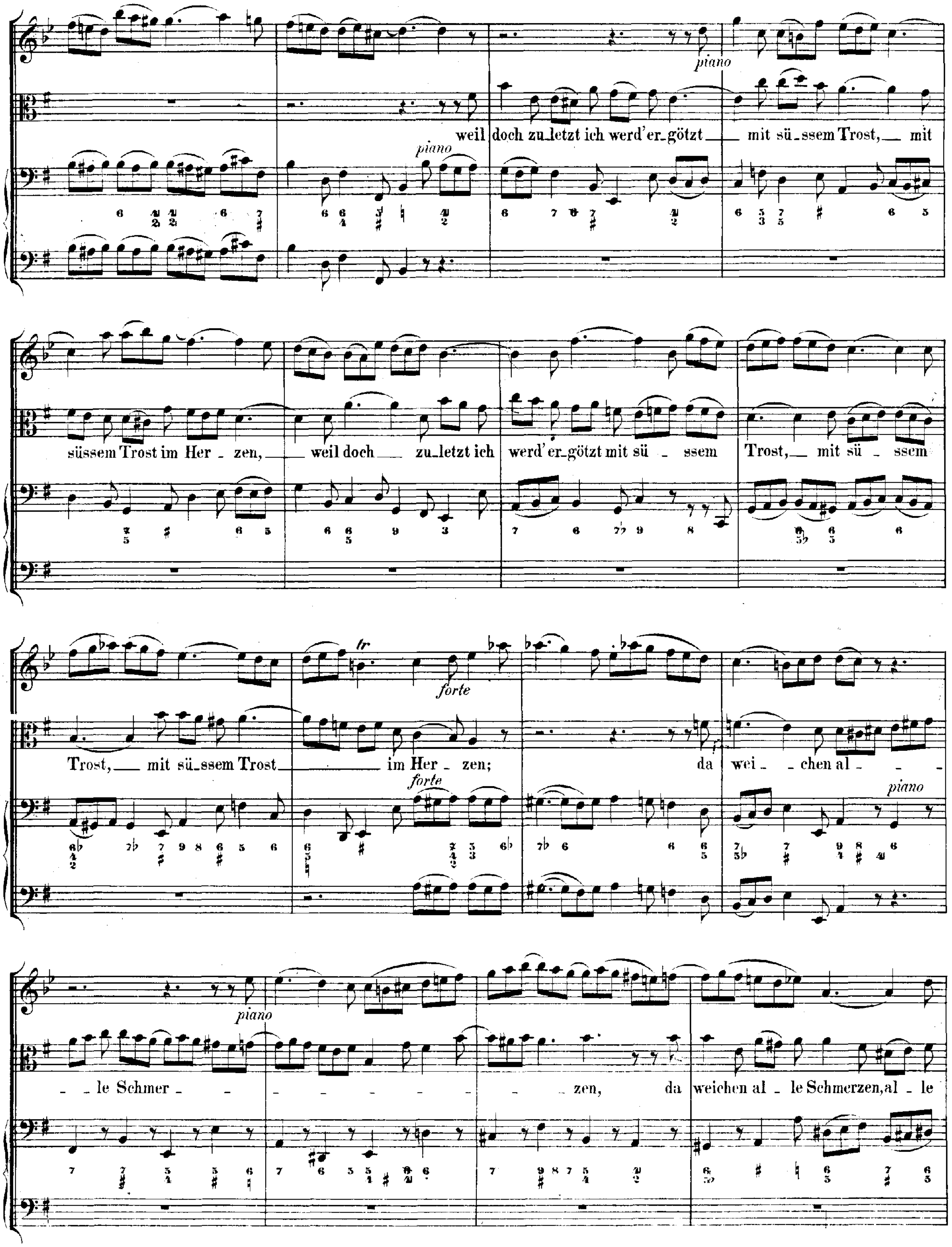

forte
piano
ge - - - - - - - - ben, ich will mich ihm er - ge - ben
in Freud' und Leid! ich will mich ihm er - ge - - -
- - - ben in Freud', in Freud' und Leid!
(forte)
(piano)
Es kommt die Zeit, es kommt die Zeit,

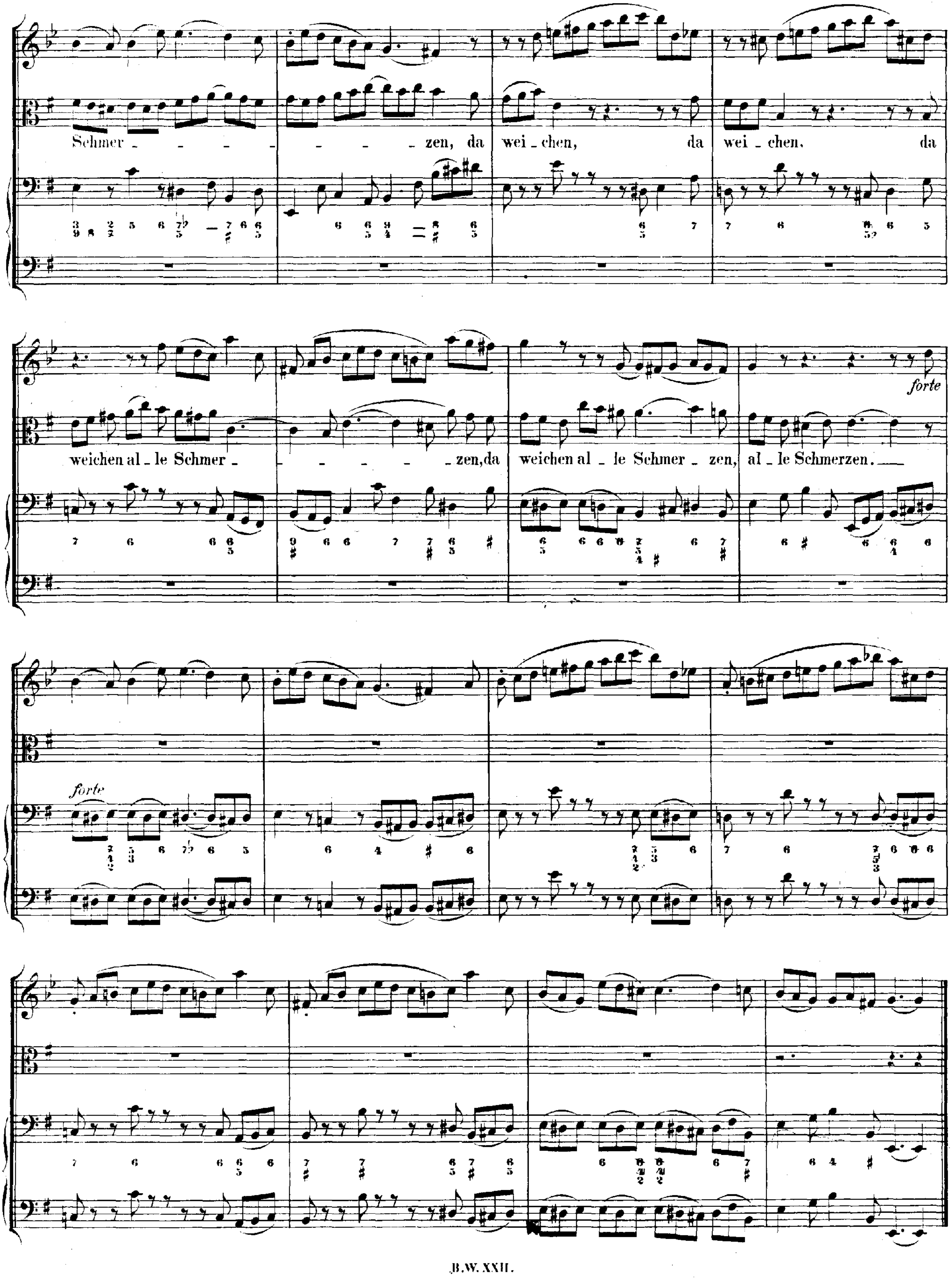

forte piano
es kommt die Zeit, da öf - fent lich er - schei - net, wie treu - - - - - - - - -
- - - - - - - - - lich, wie treu lich er es mei - - - net, es
forte piano (forte)
kommt die Zeit. da öf fent lich er - schei - - - - - - - - - -
piano (piano) (forte)
- net. wie treu - lich er es mei - net. wie treu - - - - lich er es mei - net.
Dal Segno.

Vers 5.


Un poc' allegro.
Oboe d'amore.
Alto.
Organo e Violoncello.
Violone.
Was Gott thut, das ist wohl-ge-than!
piano
forte
was Gott thut, das ist

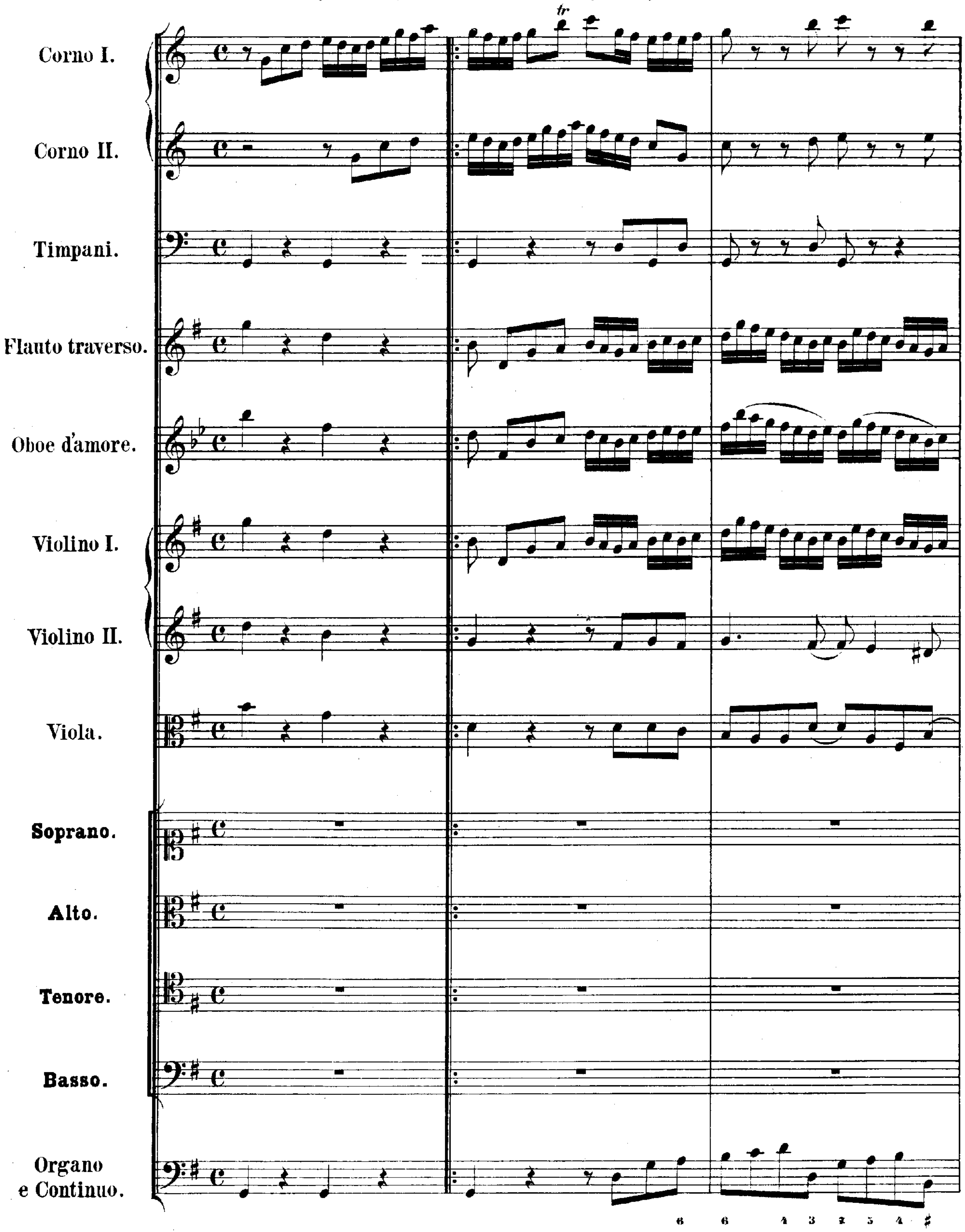

wohl _ _ ge_than! _ Muss ich den Kelch, den Kelch gleich schmecken, muss ich den Kelch, den
Kelch gleich schmecken, der bit _ _ ter ist _ nach mei _ _ nem Wahn, _ der bit _ _ ter ist _
_ nach mei _ _ nem Wahn, lass' ich mich doch nicht, doch nicht schre _ _ _ _ _ cken, lass'
ich mich doch nicht schre _ _ _ cken, mich doch nicht schre _ cken,
forte
forte

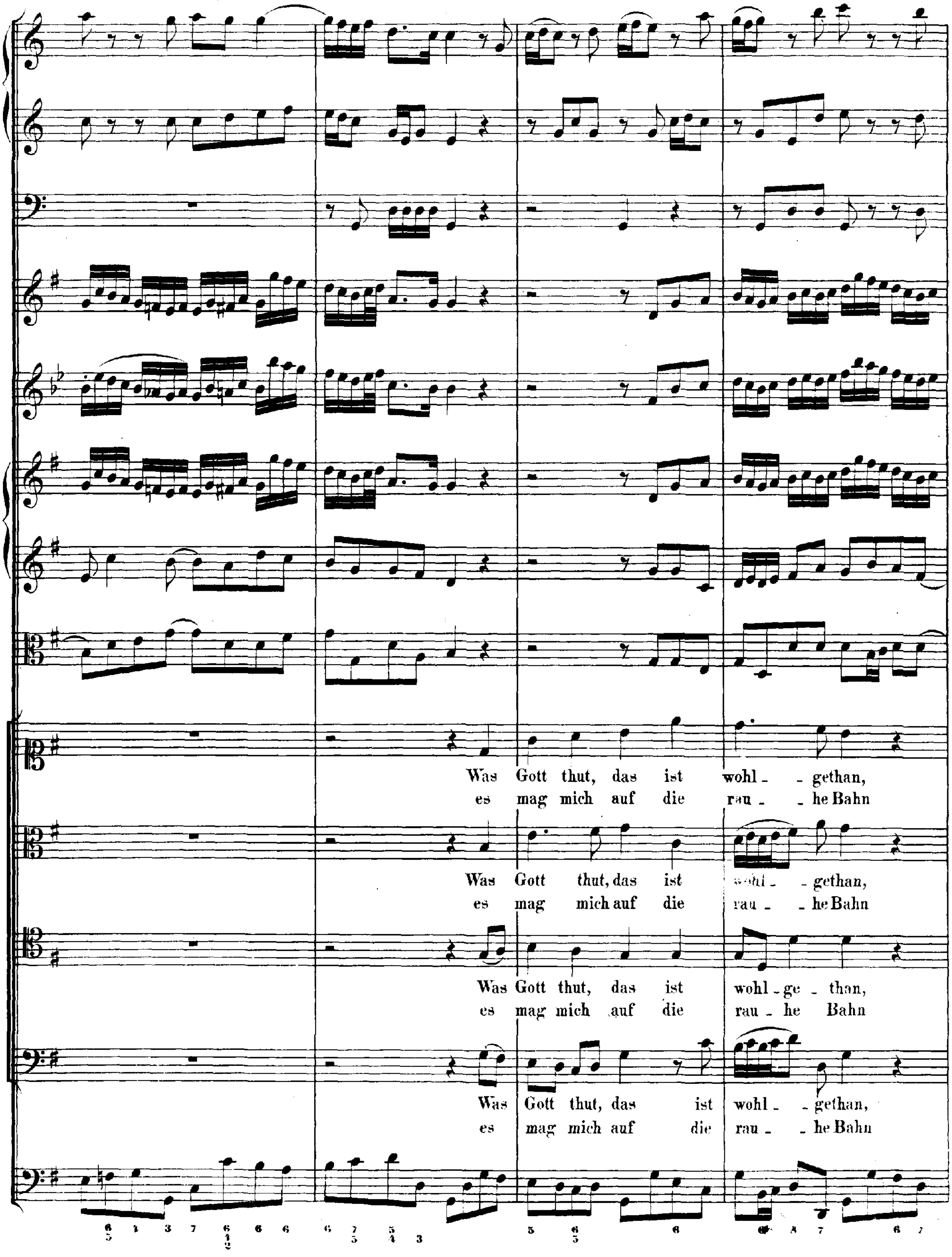

piano
weil doch zu_letzt ich werd' er_götzt mit sü_ssem Trost, mit
piano
süssem Trost im Her _ zen, weil doch zu_letzt ich werd' er_götzt mit sü _ ssem Trost, mit sü _ ssem
Trost, mit sü_ssem Trost im Her _ zen; da wei _ _chen al _ _
fr
forte
forte
piano
_ _le Schmer _ _ _ _ _ _ _ _ _zen, da weichen al _ le Schmerzen, al _ le
piano

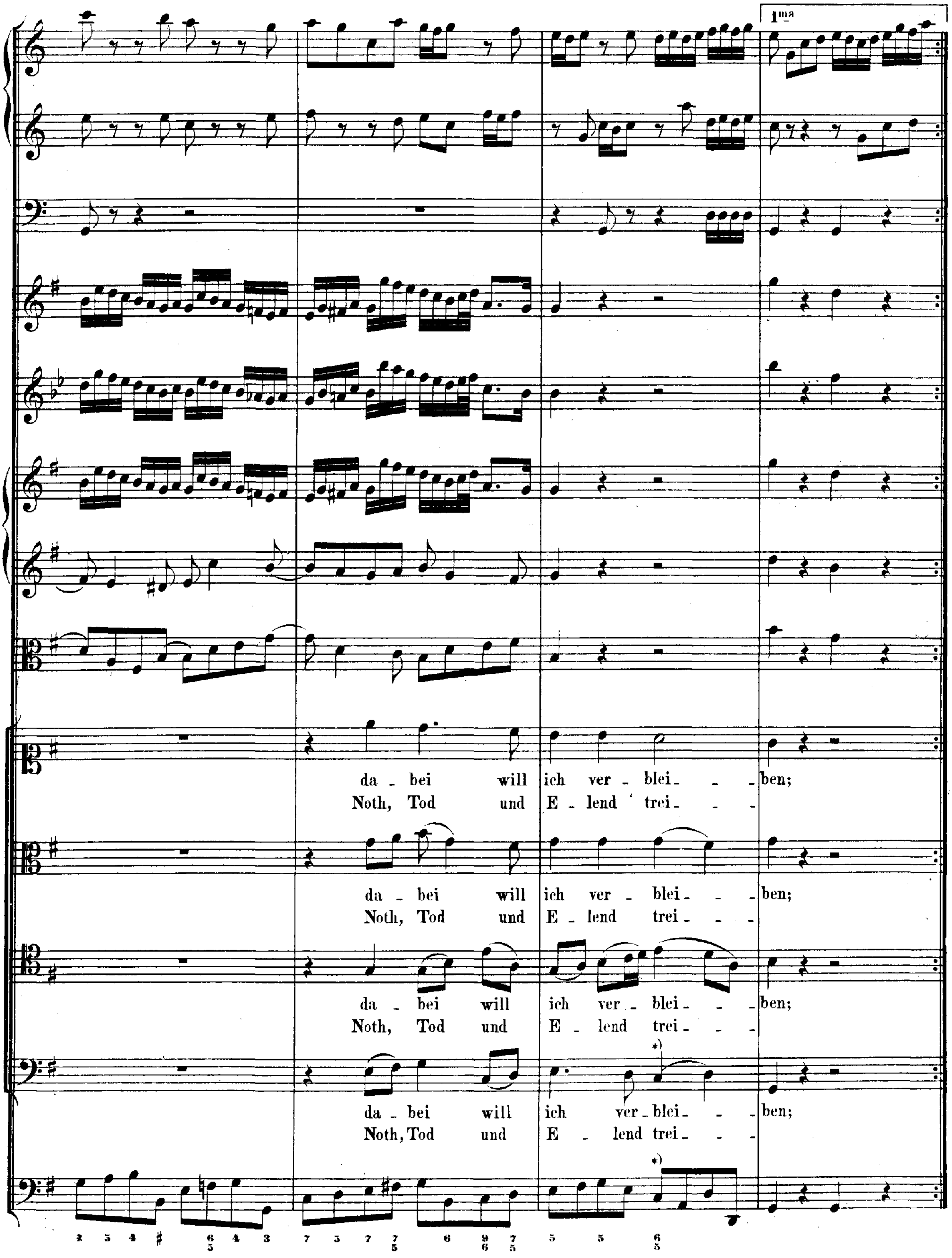

Schmer - - - - - - - - zen, da wei - chen, da wei - chen, da
weichen al - le Schmer - - - - - - zen, da weichen al - le Schmer - zen, al - le Schmerzen.
forte
forte

Vers 6.

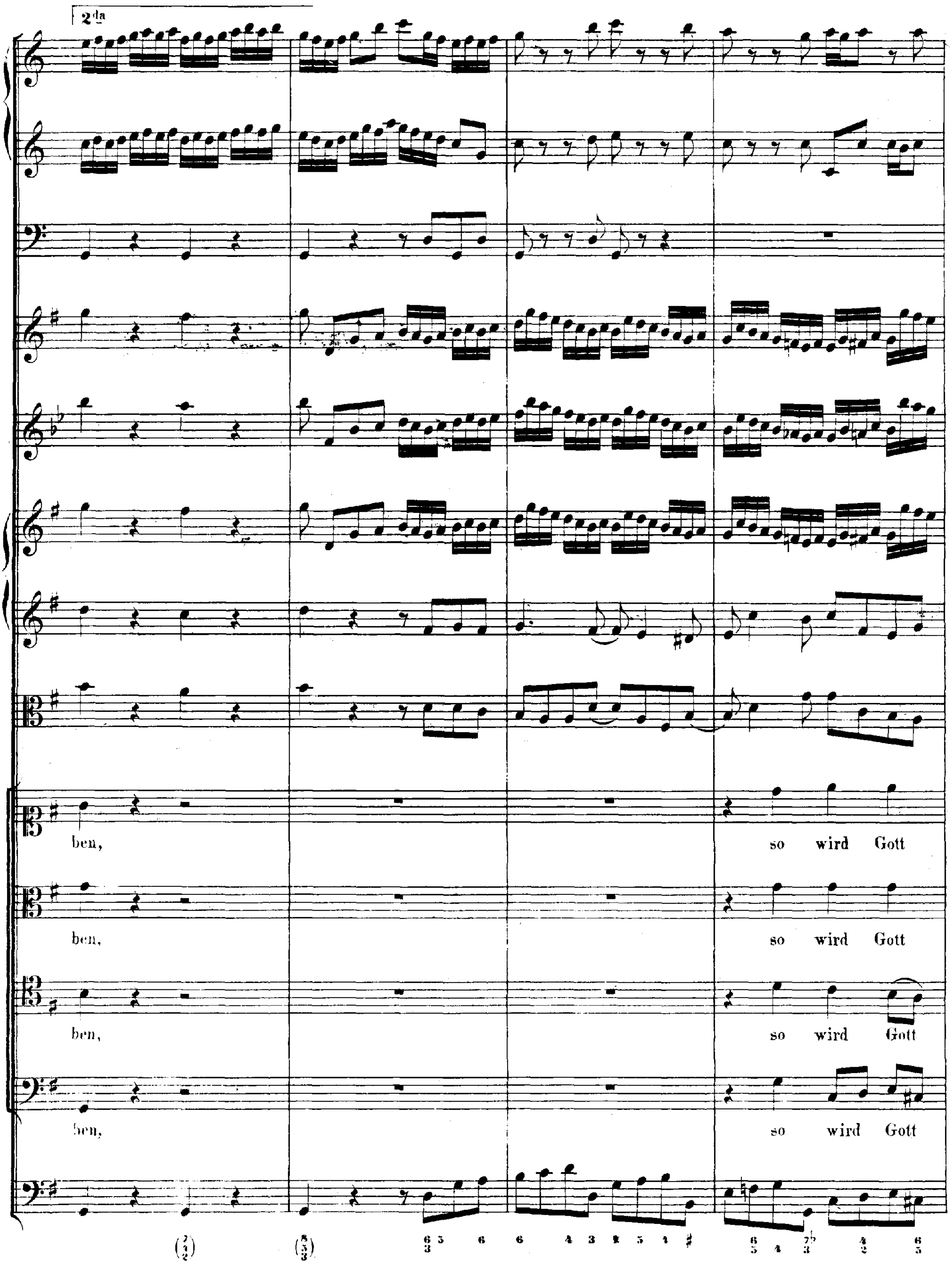
CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.")

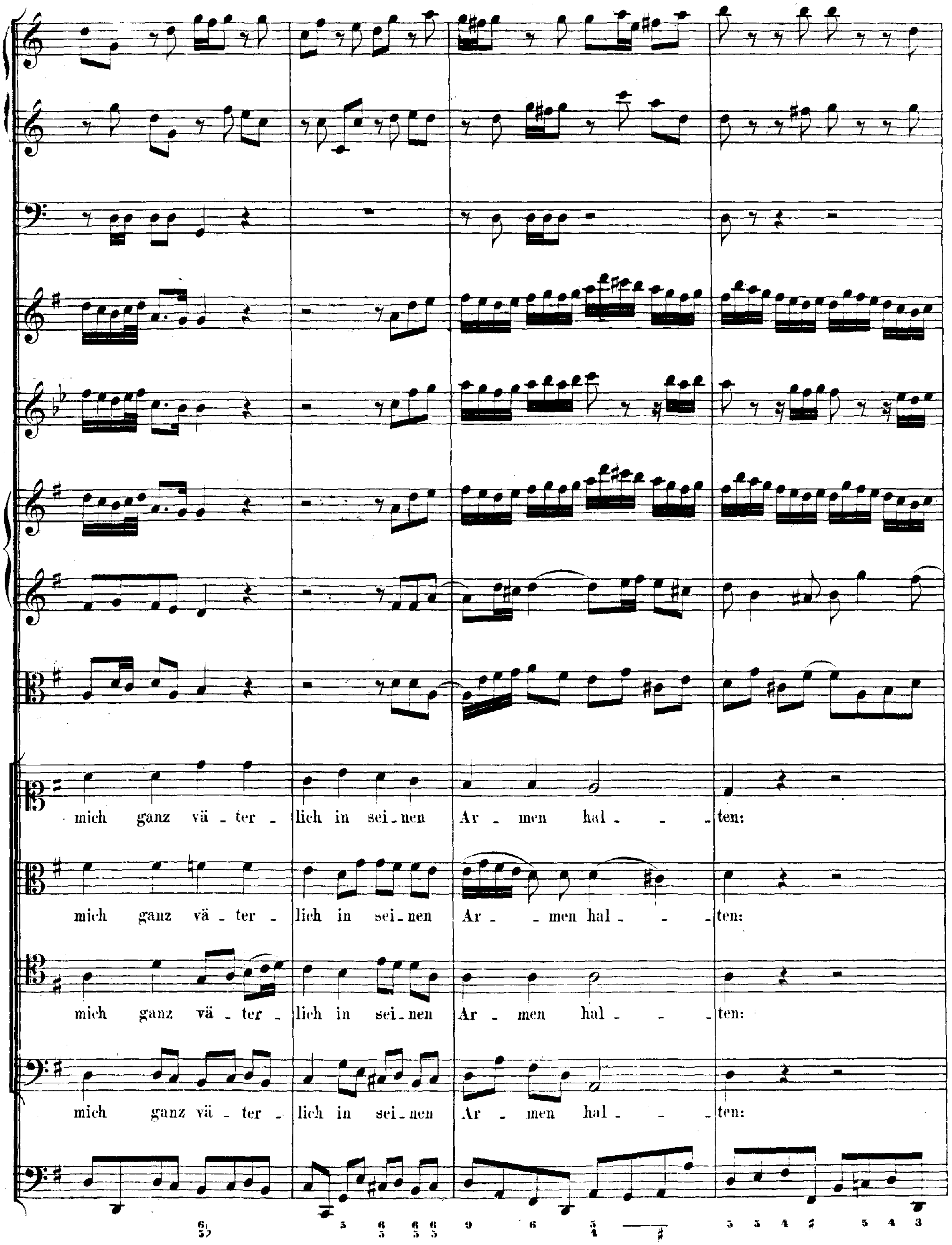


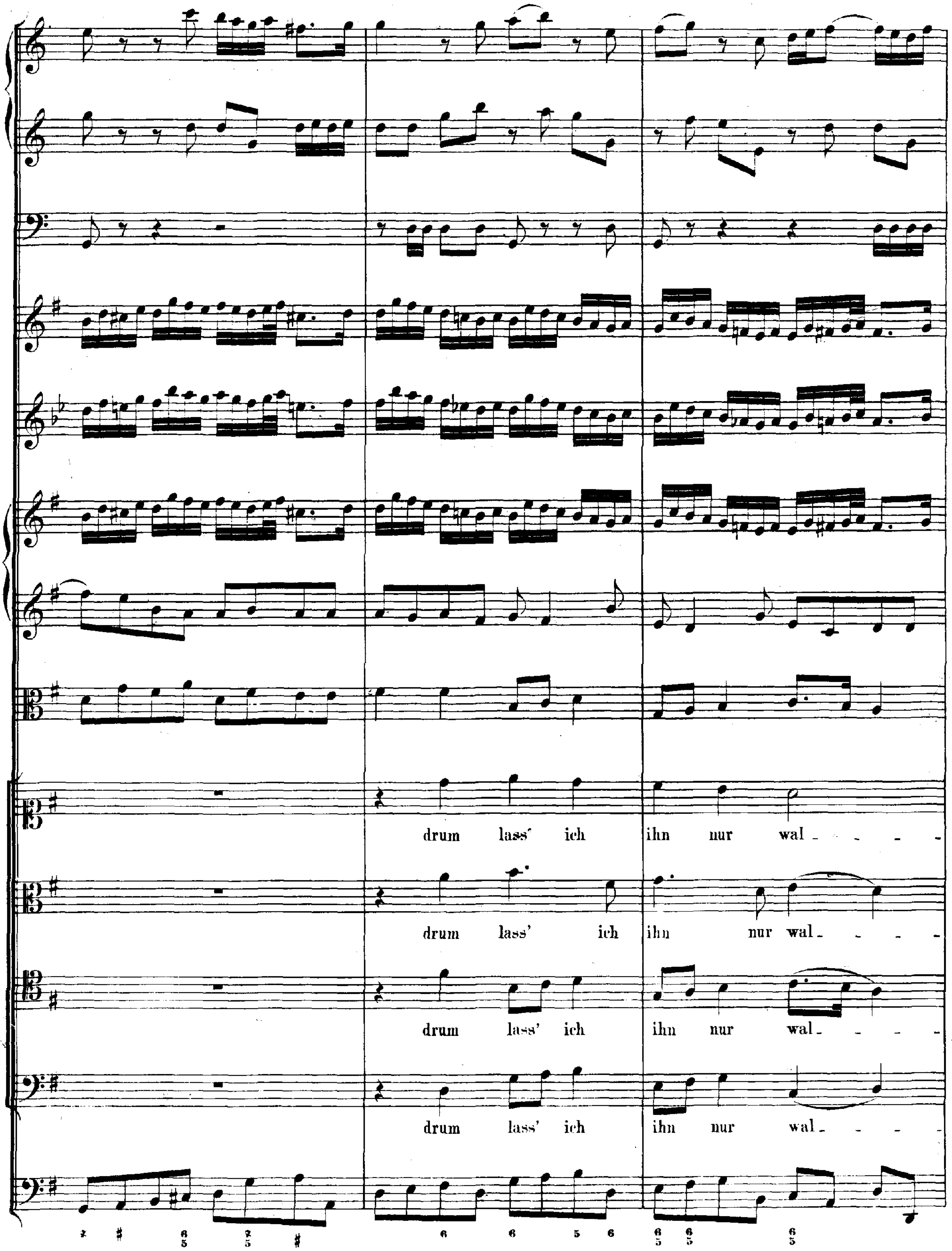

Was Gott thut, das ist wohl - - gethan,
es mag mich auf die rau - - he Bahn
Was Gott thut, das ist wohl - - gethan,
es mag mich auf die rau - - he Bahn
Was Gott thut, das ist wohl - ge - than,
es mag mich auf die rau - he Bahn
Was Gott thut, das ist wohl - - gethan,
es mag mich auf die rau - - he Bahn

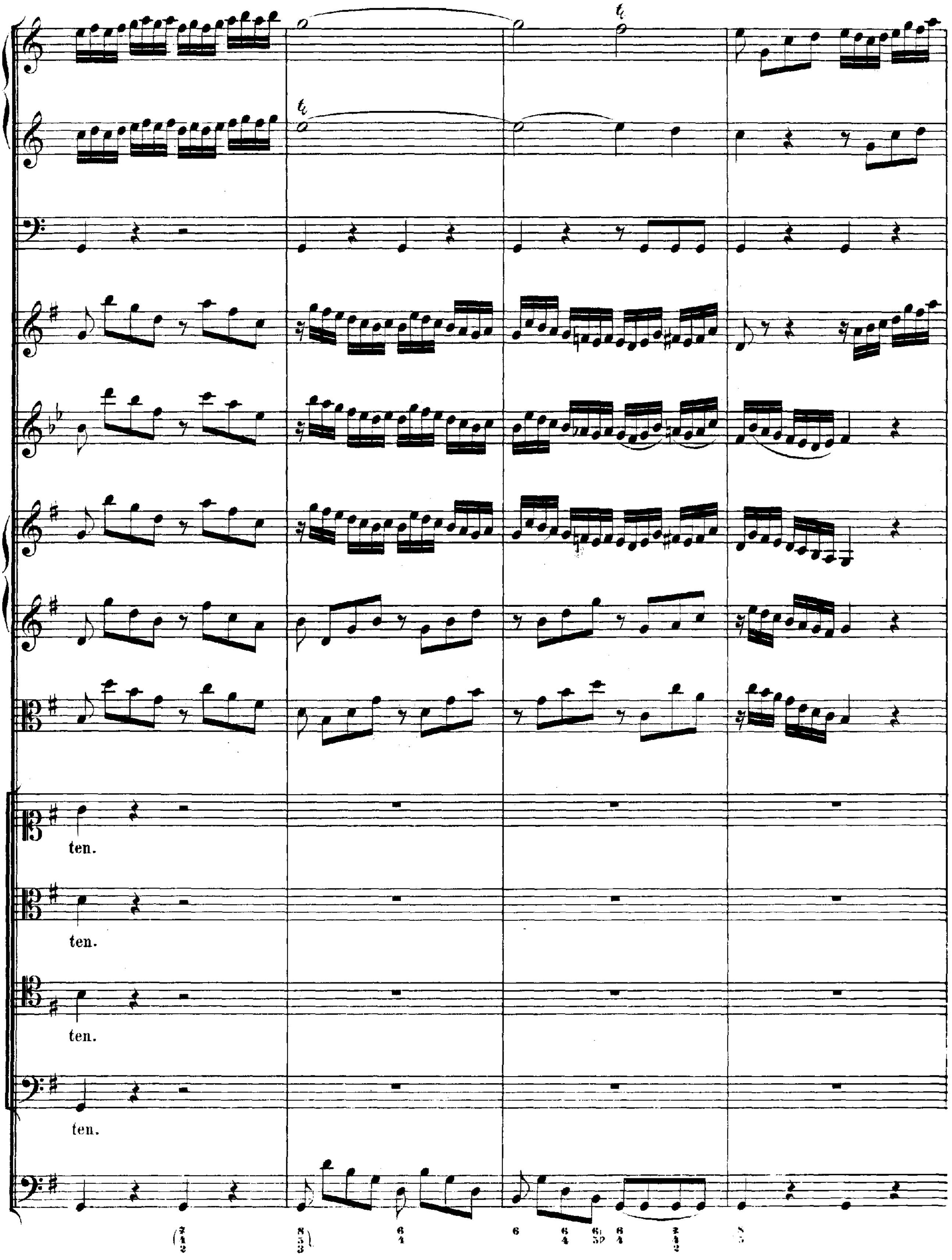


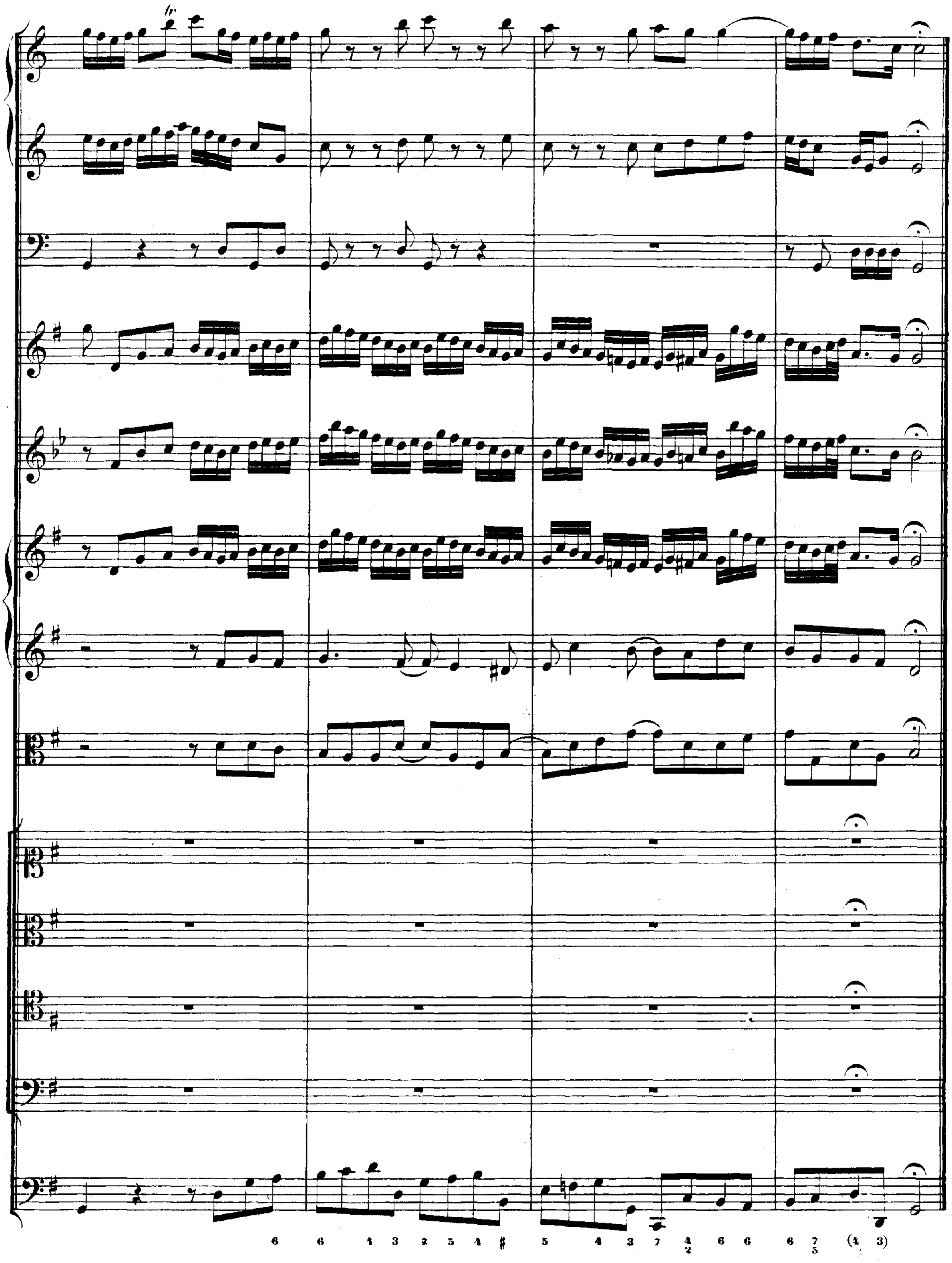
*) Bei der Wiederholung *cis*.


2da
ben,
so wird Gott
ben,
so wird Gott
ben,
so wird Gott
ben,
so wird Gott


mich ganz vä_ter_lich in sei_nen Ar_men hal_ _ _ten:
mich ganz vä_ter_lich in sei_nen Ar_ _men hal_ _ _ten:
mich ganz vä_ter_lich in sei_nen Ar_men hal_ _ _ten:
mich ganz vä_ter_lich in sei_nen Ar_men hal_ _ _ten:


drum lass' ich ihn nur wal_
drum lass' ich ihn nur wal_
drum lass' ich ihn nur wal_
drum lass' ich ihn nur wal_


ten.
ten.
ten.
ten.



Anhang.

I.

Zur Cantate Nº 91.

„Gelobet seist du, Jesu Christ."

II.

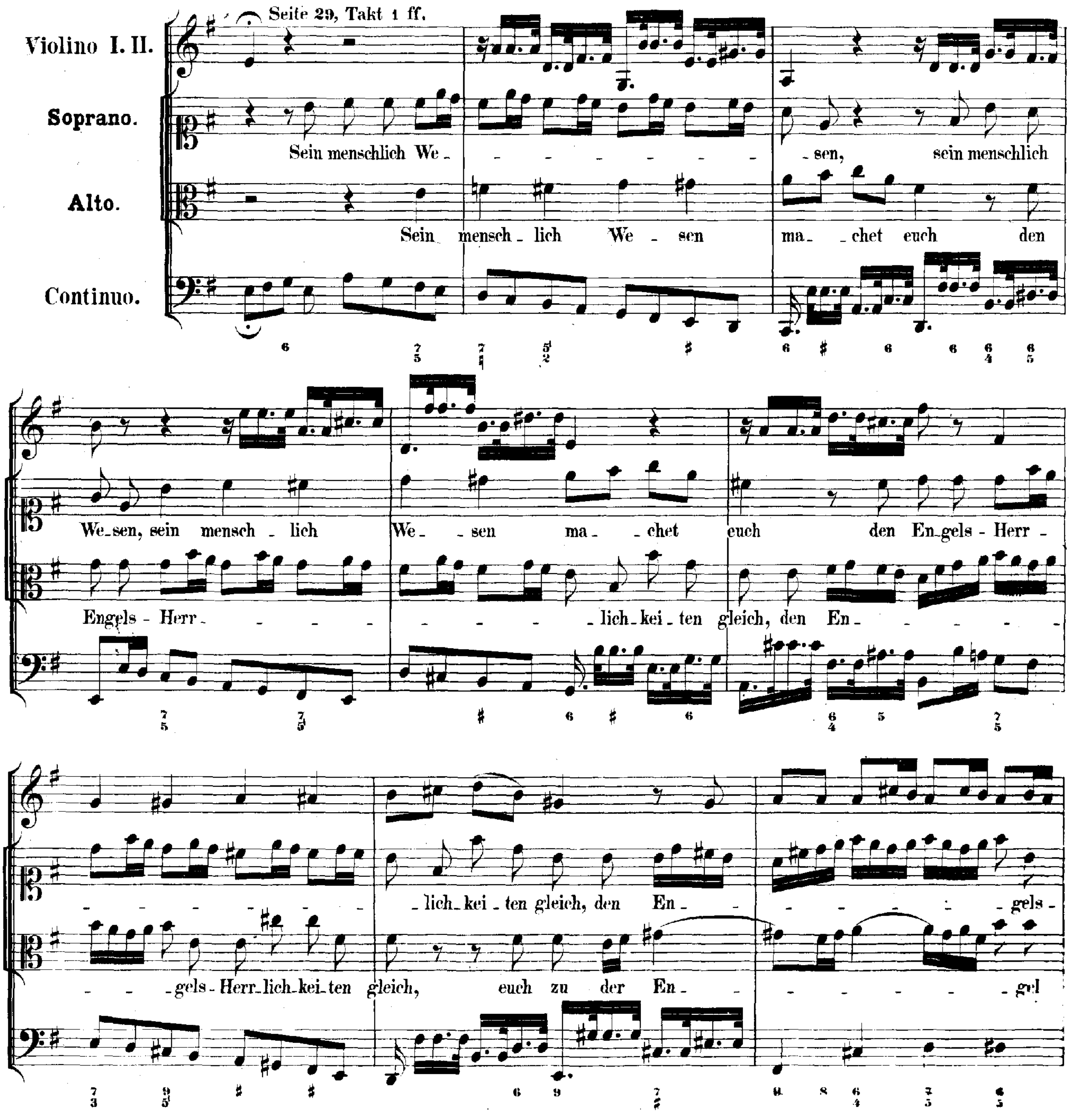
Zur Cantate Nº 97.

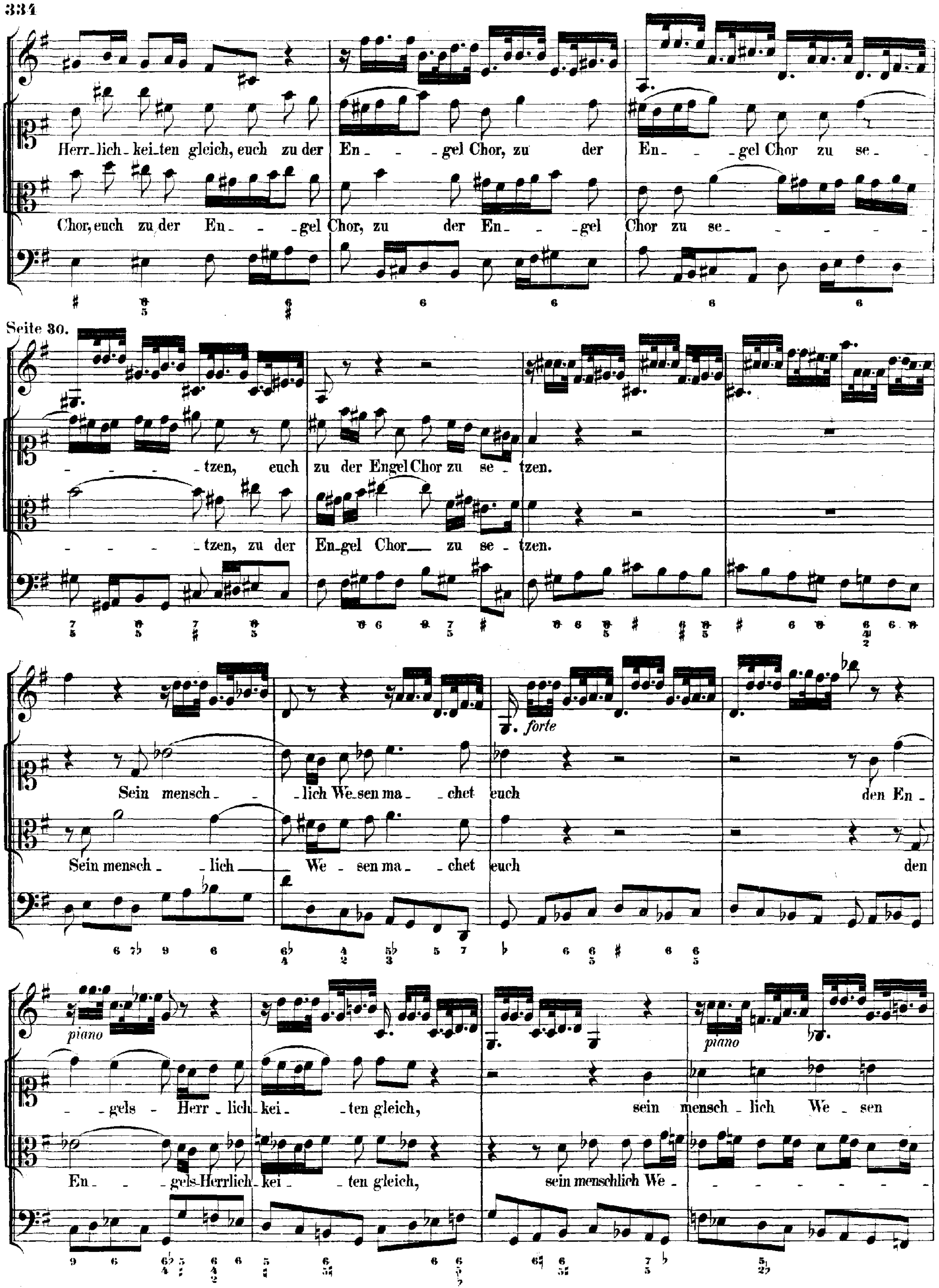
„In allen meinen Thaten."

ANHANG I.

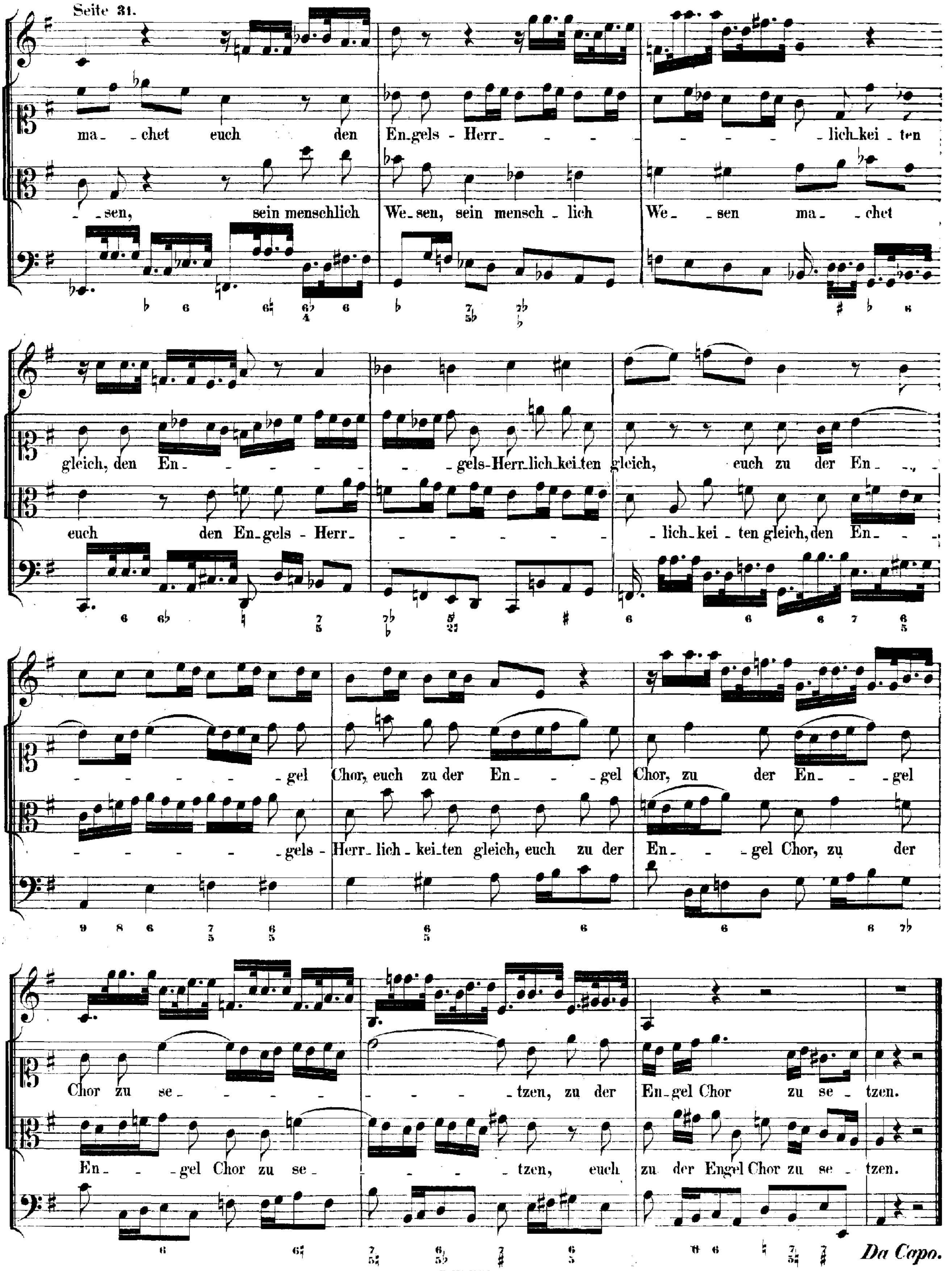
Siehe das Vorwort zur Cantate Nº 91:
„Gelobet seist du, Jesu Christ".

Ältere Lesart des Mittelsatzes in dem Duette:
„*Die Armuth, so Gott auf sich nimmt*".
Seite 26.




Herr-lich-kei-ten gleich, euch zu der En- - gel Chor, zu der En- - gel Chor zu se-
Chor, euch zu der En- - gel Chor, zu der En- - gel Chor zu se-
Seite 30.
- - - - tzen, euch zu der Engel Chor zu se- tzen.
- - - - tzen, zu der En-gel Chor zu se- tzen.
forte
Sein mensch- - lich We-sen ma- chet euch den En-
Sein mensch- lich We- sen ma- chet euch den
piano
piano
- gels - Herr - lich- kei- - ten gleich, sein mensch - lich We - sen
En- - gels-Herrlich- kei- - ten gleich, sein menschlich We-

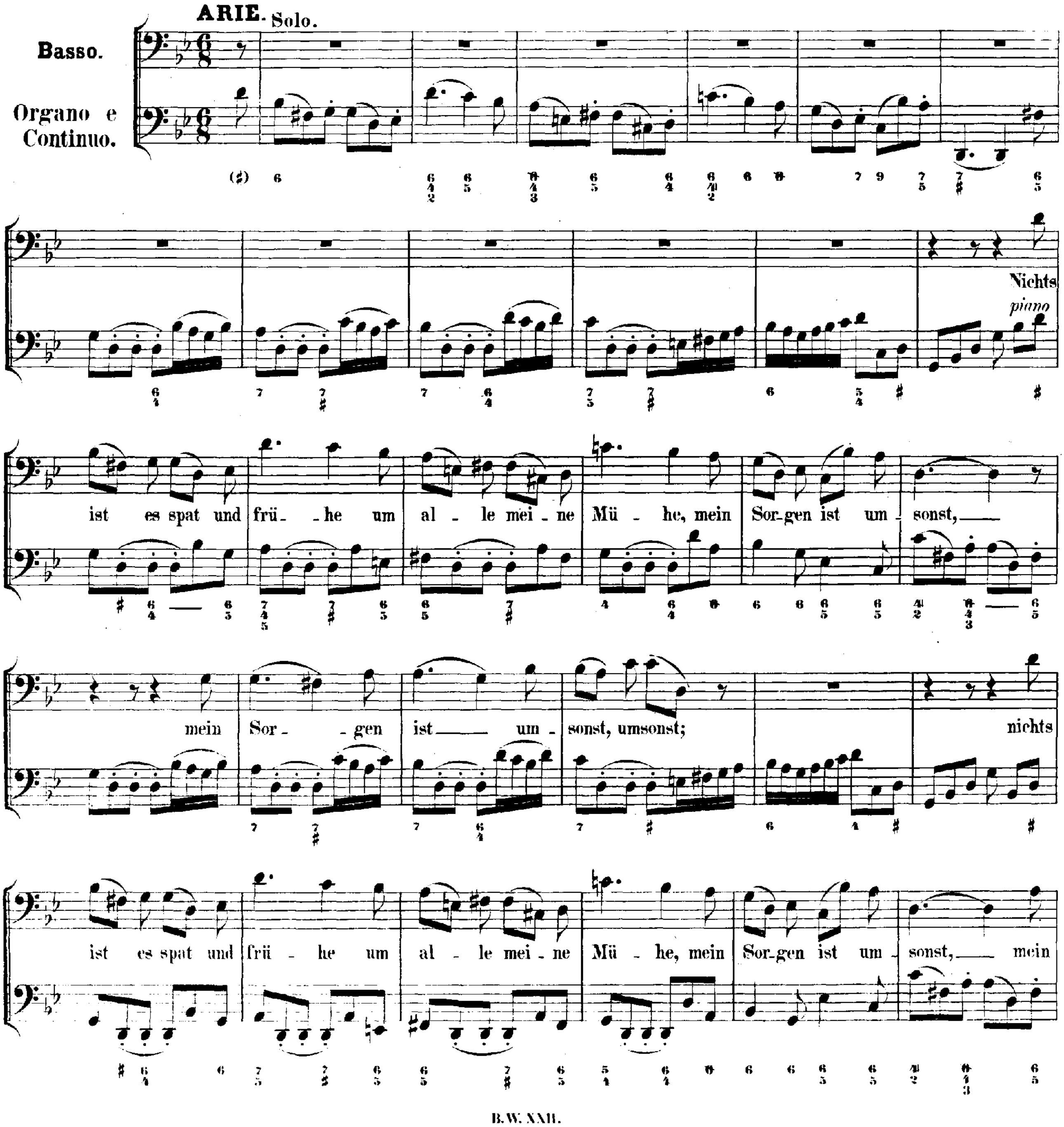
Seite 31.

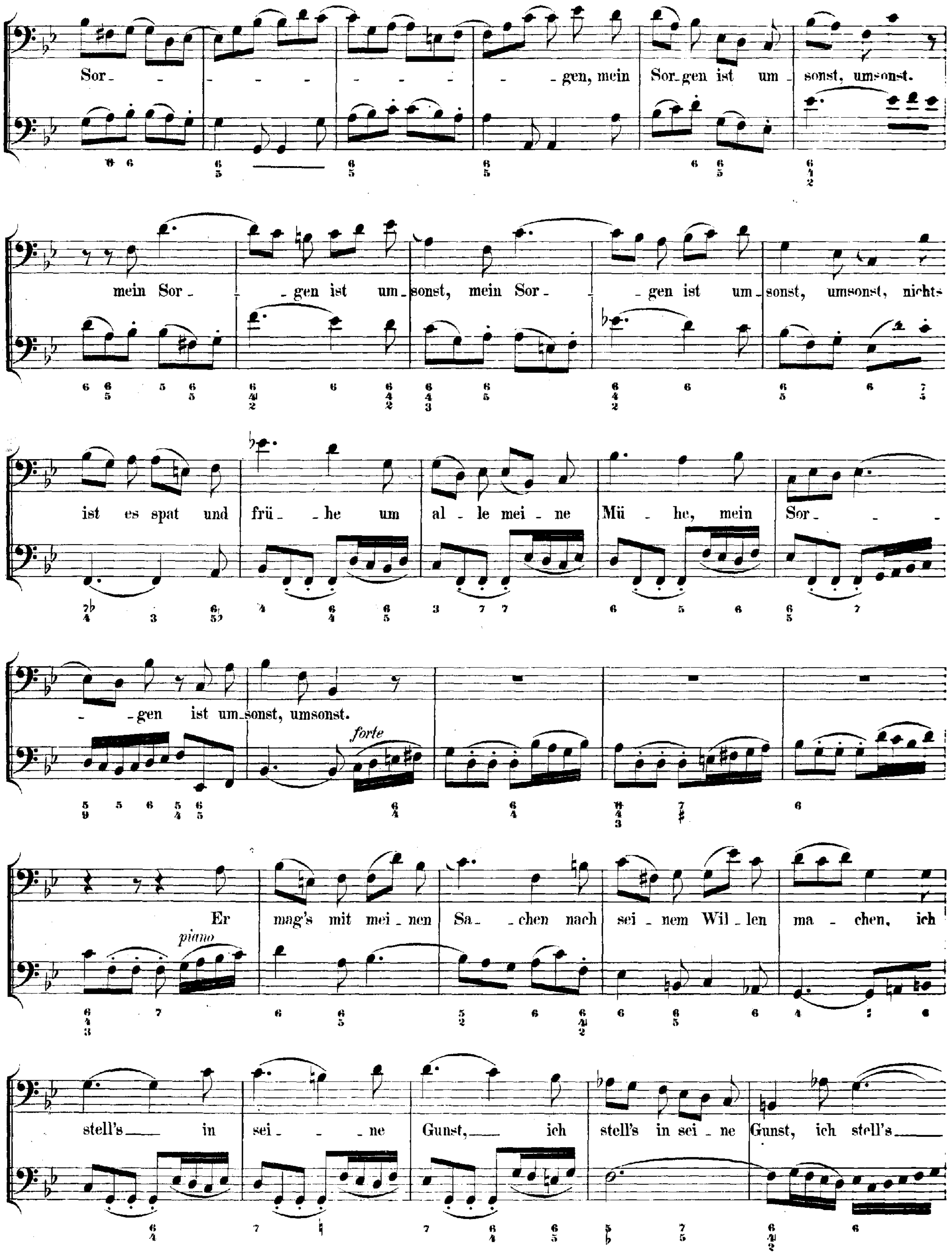

ma_ chet euch den En_gels - Herr_ - - - - - - - lich_kei - ten
- sen, sein menschlich We_sen, sein mensch - lich We_ sen ma_ chet
gleich, den En_ - - - - - - - gels-Herr_lich_kei_ten gleich, euch zu der En_ -
euch den En_gels - Herr_ - - - - - - - lich_kei - ten gleich, den En_ -
- - - - - - gel Chor, euch zu der En_ - gel Chor, zu der En_ - gel
- - - - - - gels - Herr_lich - kei_ten gleich, euch zu der En_ - gel Chor, zu der
Chor zu se_ - - - - - - tzen, zu der En_gel Chor zu se_tzen.
En_ - gel Chor zu se_ - - - - tzen, euch zu der Engel Chor zu se_ tzen.
Da Capo.

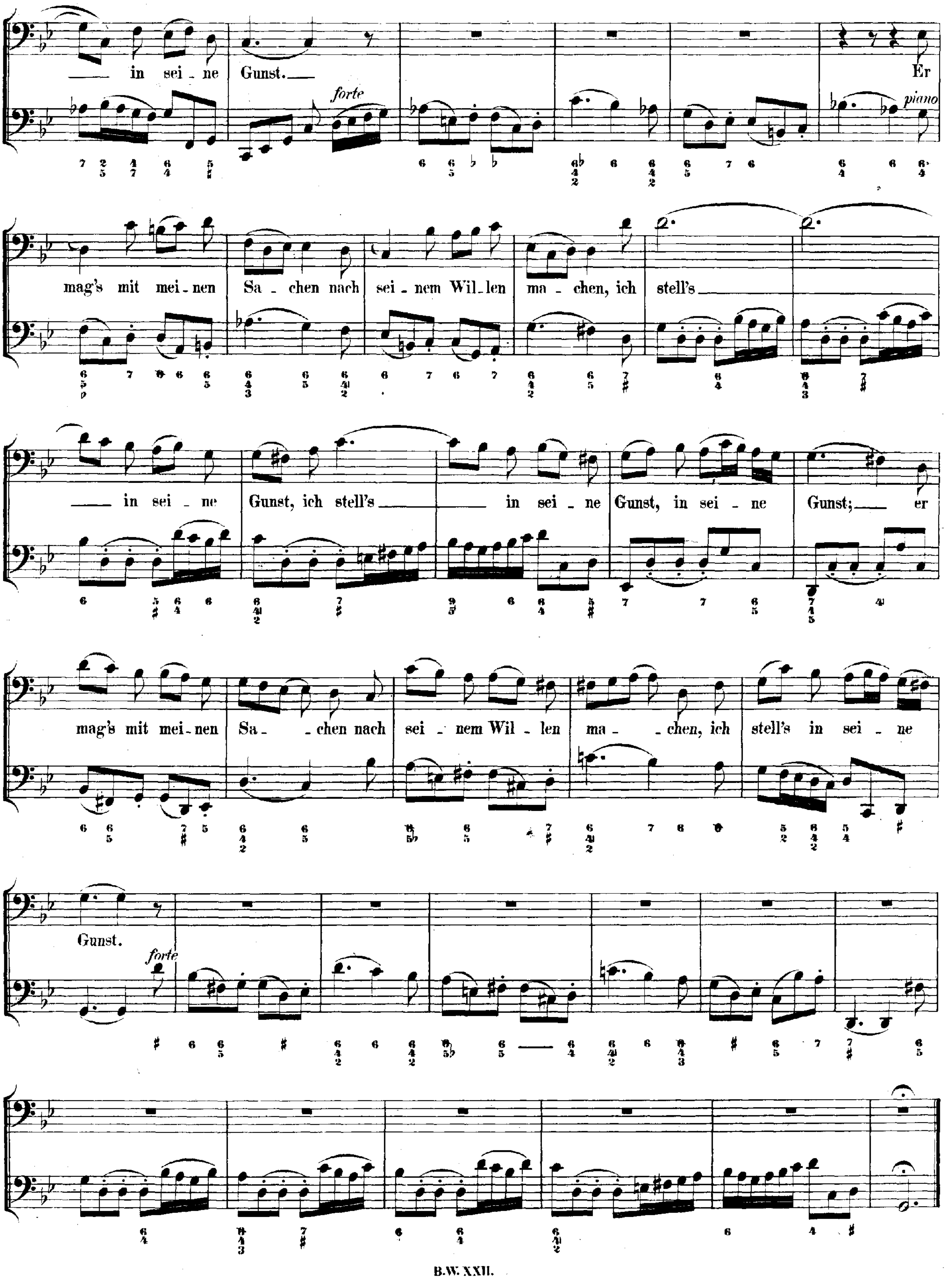
ANHANG II.

Siehe das Vorwort zur Cantate Nº 97:
„In allen meinen Thaten".

a. Ältere Bezifferung und Lesart der Bass-Arie:
„Nichts ist es spat und frühe".
Seite 210.

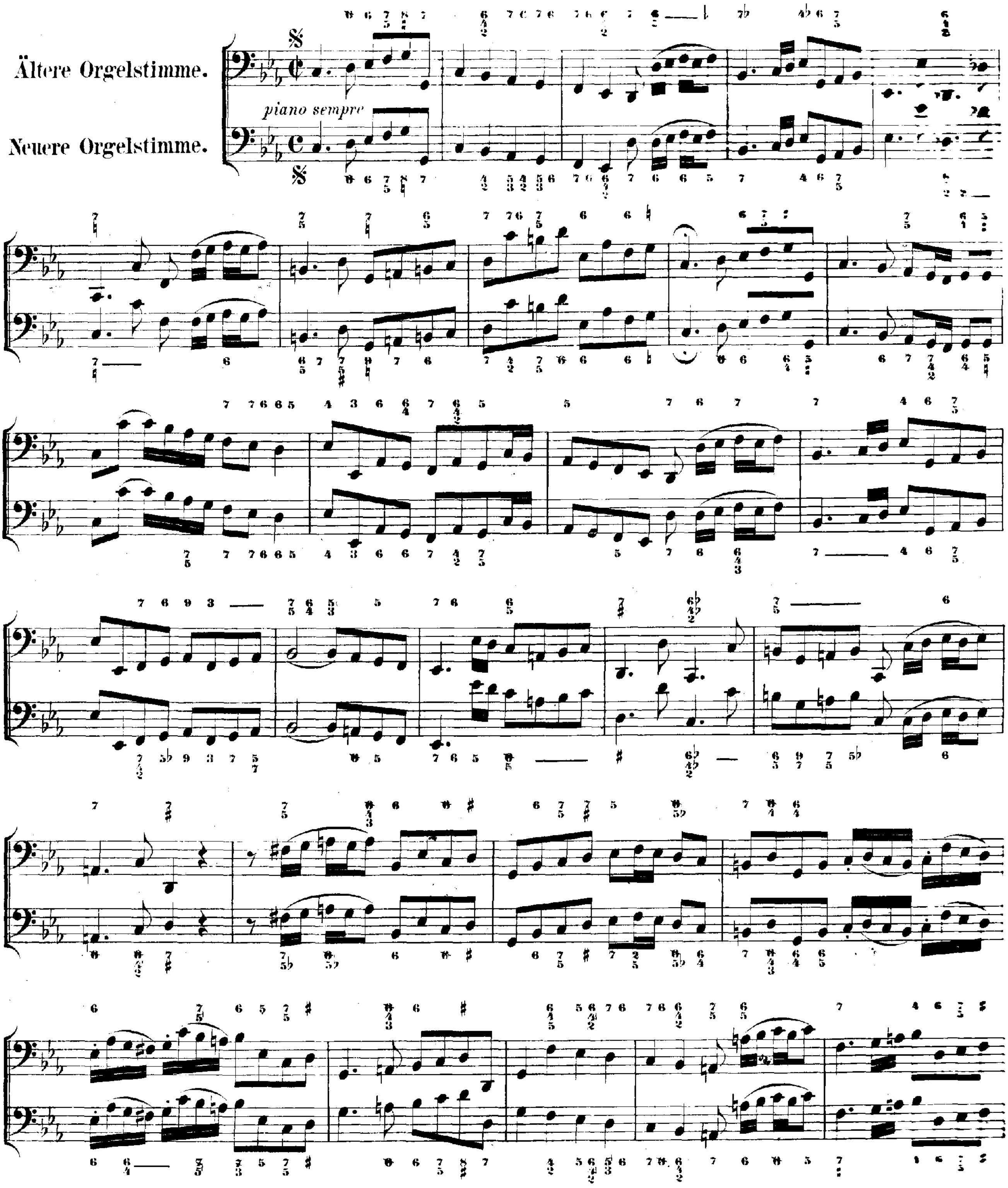


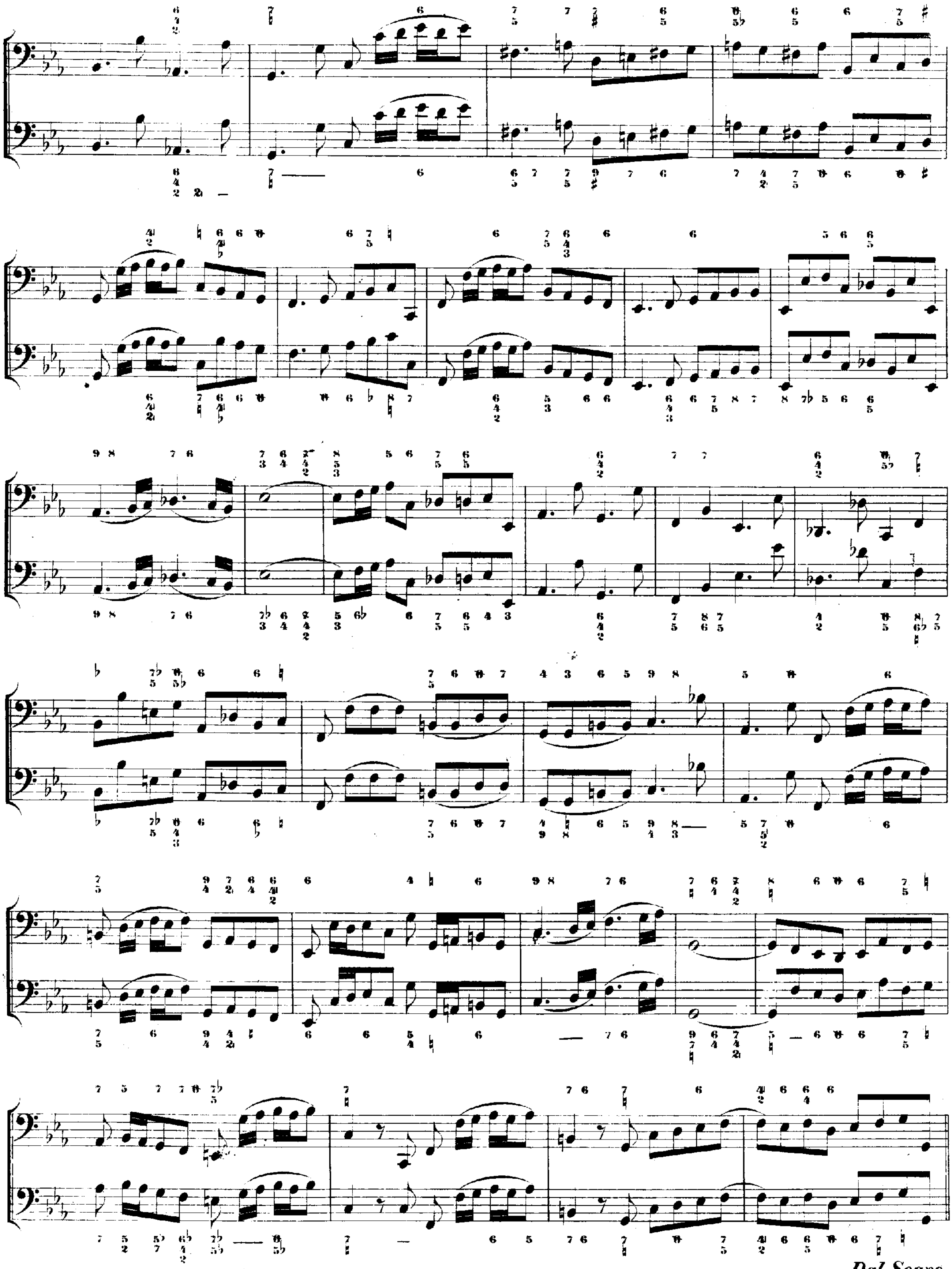

Sor - - - - - - - - - gen, mein Sor-gen ist um - sonst, umsonst.
mein Sor - gen ist um - sonst, mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst, nichts
ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - - -
- gen ist um-sonst, umsonst.
forte
Er mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich
piano
stell's in sei - - ne Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, ich stell's


in sei - ne Gunst. Er
forte
piano
mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's
in sei - ne Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; er
mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne
Gunst.
forte

b. Noten-Text und Bezifferung der älteren und neueren Orgelstimme zur Alt-Arie: „Leg' ich mich späte nieder".

Seite 218.





Dal Segno.